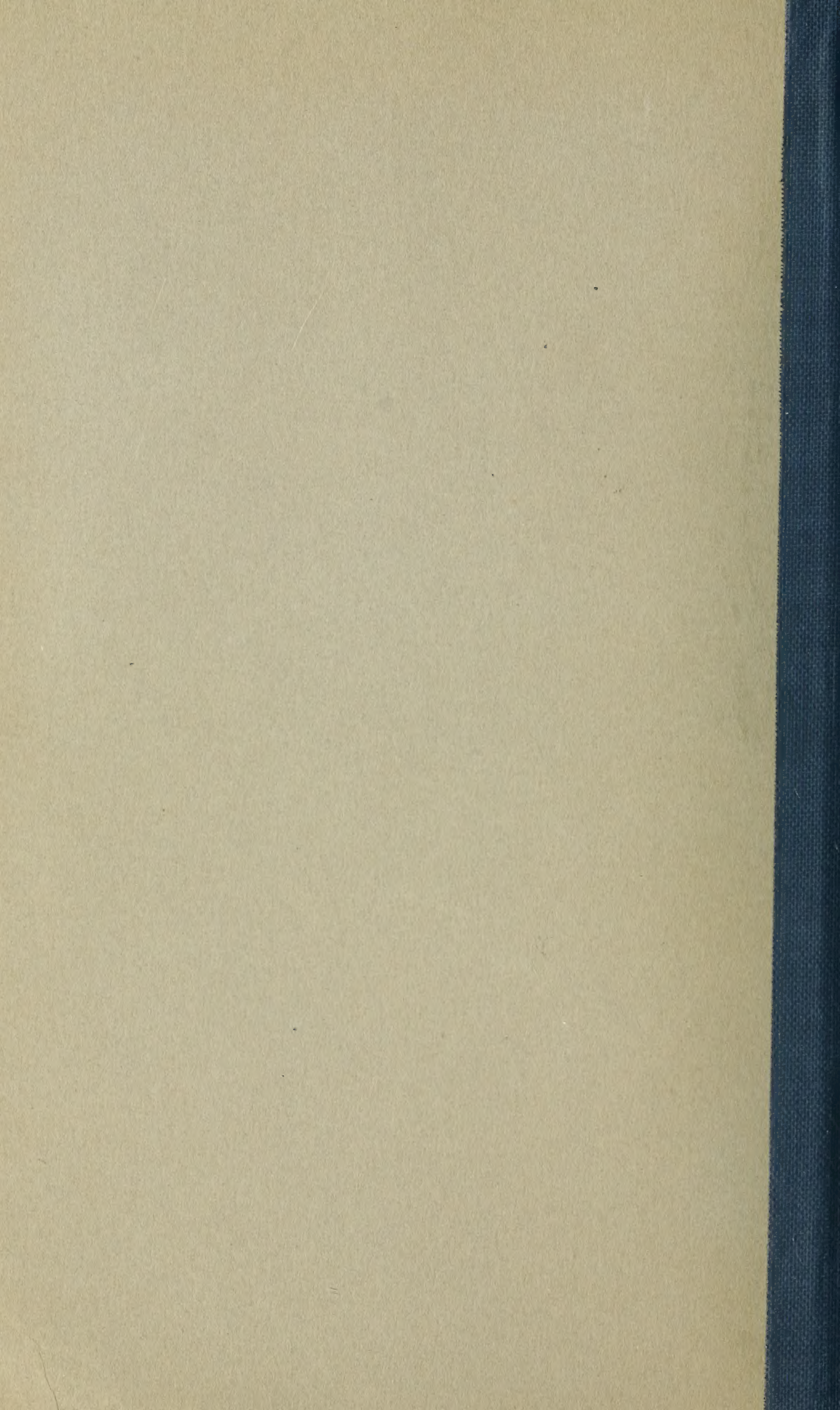
Lessing, Gotthold Ephraim

Spiess, Otto
Die dramatische Handlung in Lessings "Emilia Galotti" und "Minna von Barnhelm".



Bausteine
zur Geschichte der neueren deutschen Literatur
Herausgegeben von Franz Saran
Professor an der Universität Halle
Band VI

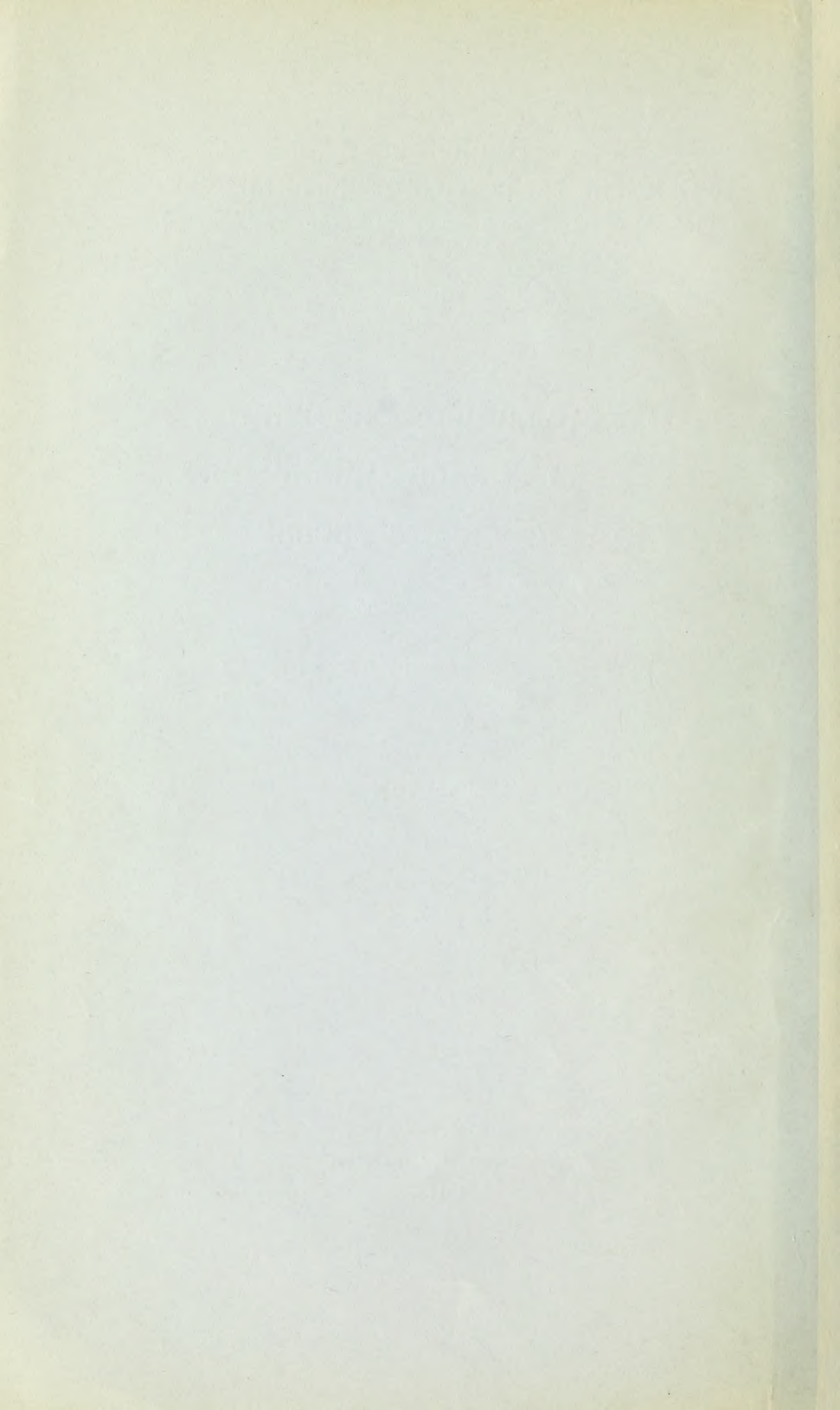
Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti“ und „Minna von Barnhelm“

Ein Beitrag zur Technik des Dramas

von

Otto Spieß

Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1911



Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur

Herausgegeben

von

Franz Saran
Professor an der Universität Halle

VI

Otto Spieß

Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm"

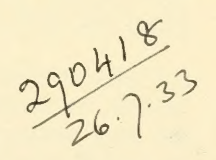
Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1911

Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm"

Ein Beitrag zur Technik des Dramas

von

Otto Spieß



Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1911

Einleitung.

Seitdem es eine wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Technik gibt, steht der Begriff der Handlung in ihrem Mittelpunkt. Aristoteles hat zuerst von Handlung gesprochen. Von ihm haben die Aesthetiker der Renaissance den Begriff übernommen und den Franzosen weitergegeben. In Deutschland behandelte ihn Lessing neu und am gründlichsten. Gustav Freytag faßt in seiner Technik des Dramas die Leistungen des Aristoteles und Lessings zusammen und gibt ihnen eine Art Abschluß.

Aber eine genaue Prüfung zeigt, daß der Begriff durchaus nicht klar ist, und ferner daß, obwohl er fast kanonische Geltung errungen hat und obwohl die Lehrbücher der dramatischen Technik behaupten, jedes gute Drama müsse eine Handlung in der jetzt anerkannten Form enthalten, dem doch die Beobachtung widerspricht. Es gibt große Dramatiker, die ganz andere Begriffe von Handlung als Lessing und Freytag haben; z. B. die Franzosen Corneille und Racine, wie Carl Steinweg in seinem Buche: Racine, Kompositionsstudien zu seinen Tragödien, Halle, Niemeyer 1909, S. 248 ff. zeigt. Herr Prof. Saran in Halle hat mich auch auf Goethes Tasso und Shakespeares Lear aufmerksam gemacht. Beide sind doch gewiß

Anmerkung des Herausgebers. Diese Abhandlung bedürfte, um bequem gelesen zu werden, eigentlich der Beigabe von Texten der „Emilia" und „Minna", in denen die Fäden der dramatischen Handlung durch den Druck hervorgehoben wären. Davon mußte der Kosten wegen Abstand genommen werden. Es sei darum hier darauf hingewiesen, daß die genauen Zergliederungen des Verf., überhaupt Methode und Ergebnis der Arbeit nur dann recht gewürdigt werden können, wenn man sich der Mühe unterzieht, durch Unterstreichen in den Texten den Lauf der Handlung bezw. Handlungen sichtbar zu machen.

wirkungsvolle Dramen, aber ihre Handlung entspricht keineswegs dem Lessing-Freytagschen Handlungsbegriff.

Daher ergibt sich die Frage: sind jene Begriffe der Technik des Dramas wirklich in der Form, in der sie Freytag gibt, allgemeingültig? Oder sind sie nicht vielleicht bis jetzt einseitig gefaßt? Und wie sind sie wissenschaftlich zu formulieren?

Die Untersuchung hat natürlich induktiv vorzugehn. Sie muß aus fertigen Dramen, aus anerkannten Meisterwerken, die ihre technische Tüchtigkeit auf der Bühne bewiesen haben, die Begriffe durch Zerlegung des Dramas gewinnen.

Diese Arbeit beginnt damit und wählt sich Lessings Dramen zum Gegenstand, weil dieser Dichter nun einmal der erste große deutsche Dramatiker ist, dessen Dramen nicht nur historischen Wert haben, sondern noch heute von der Bühne stark wirken. Andere Arbeiten ähnlicher Art müßten Goethes und anderer Dramatiker Werke auf die Handlung hin untersuchen.

Von Lessings drei großen Dramen scheidet nun aber der Nathan aus. Lessing selber hat ihn als dramatisches Gedicht bezeichnet und damit angedeutet, daß er nicht strengen technischen Forderungen entsprechen solle. Minna von Barnhelm als Ausgangspunkt zu wählen, verbietet der Tadel, den seit Alters grade ihre Handlung erfährt. Und mit Recht. Schon beim Lesen, erst recht aber bei der Aufführung, spürt man, daß die Handlung in der Mitte stark schleppt, besonders im 4. Akt.

Darum wählen wir Emilia Galotti, Lessings Meisterwerk, das auch grade in technischer Hinsicht ein Meisterwerk ist. Die hinreißende und niederschmetternde Wirkung, die diese Tragödie noch heute bei jeder Aufführung ausübt, beweist unmittelbar, daß sie technisch vorzüglich gebaut sein muß, denn ohne einwandfreie Führung der Handlung wäre solche Wirkung einfach unmöglich. Wenn überhaupt, hat also hier Lessing das Ideal erreicht, das ihm vorschwebte. Hier können wir es studieren, hier abstrahieren. Wenn wir es aus diesem Drama abgeleitet und begrifflich formuliert haben, wollen wir daran sein früheres und technisch weniger vollkommenes Werk, die Minna, kritisieren. Es wird sich zeigen, daß mit der angewandten Methode und ihren Begriffen die Fehler im Bau dieses Lustspiels, von denen bisher mehr im Allgemeinen geredet wurde, als daß man sie exakt aufwies, unmittelbar aufgedeckt werden können.

Ich verdanke die Anregung und Anleitung zu dieser Untersuchung Herrn Prof. Saran in Halle, von dem ich auch die Methode der Zergliederung und die daraus folgenden Begriffsbestimmungen gelernt habe.

Man lernt diese Methode und ihre Begriffe am besten bei der Untersuchung selbst kennen. Aus diesem Grunde bringe ich hier den ersten Akt der Emilia und zergliedere ihn Satz für Satz. Darauf fasse ich die gemachten Beobachtungen in Begriffe und wende mich dann erst einer Betrachtung der übrigen Akte zu. Zitiert wird nach der Ausgabe von Lachmann-Muncker. Die Zahlen in Klammern geben Seite und Zeile der billigen Schulausgabe von Graeser bei Teubner an, damit der, welcher die große Ausgabe nicht besitzt, doch nachkommen kann.

§ 1. Zergliederung von Akt I, 1—5.

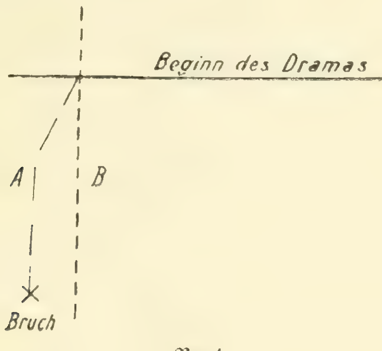
Der erste Aufzug von Emilia Galotti beginnt im Kabinett des Prinzen. Der Prinz ist zur gewohnten Regierungsarbeit gekommen, aber früher als sonst, weil ihn innere Unruhe treibt, nämlich seine Liebe zu Emilia. Daher ist er auch nicht sehr bei der Sache. Er sitzt bereits „an einem Arbeitstische, voller Briefschaften und Papiere, deren einige er durchläuft“. Damit beginnt eine Reihe von Ereignissen, die nicht nur auf einander folgen, sondern aus einander. Nämlich so: der Prinz durchläuft Briefe; daraus folgt, daß er sagt: „Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! Die traurigen Geschäfte, und man beneidet uns noch! — Das glaub' ich, wenn wir allen helfen könnten: dann wären wir zu beneiden“.

Dies ist eine Kette. Sehen wir sie uns genauer an! Daß der Prinz die Bittschriften durchläuft, war eine Tätigkeit, eine stumme Tätigkeit. Die erzeugt in ihm eine Stimmung des Unbehagens, weil die Schreiber alle klagen und etwas haben wollen. Diese Stimmung äußert sich schließlich in den Worten: „Klagen, nichts als Klagen“ usw., also in einer Tätigkeit, dem Sprechen. Aber wenn dieser Gedanke der ersten Worte — Ende der Zeile 5 (1) — verstummt, erweitert sich die Stimmung zur Abneigung gegen die Tätigkeit eines Fürsten überhaupt. Sie bricht heraus in den Worten: „Die traurigen Geschäfte“. Und wieder schließt sich ein neuer Gedanke assoziativ an die Vorstellungen von den Geschäften und der Stellung eines Prinzen: „dabei wird ein Fürst noch beneidet“. Auch dieser Gedanke wieder gefühlsbetont; halb Unwille, halb Spott liegt darin. Daraus folgt der letzte Satz dieser Kette: „Das glaub' ich, wenn wir allen helfen könnten: dann wären wir zu beneiden“.

Nebenbei liest und blättert der Prinz weiter. So dürfen wir die drei Gedankenstriche deuten, die jedesmal am Ende eines Satzes oder Ausrufs stehen. Denn Lessing will mit den sehr zahlreichen

Gedankenstrichen dem Schauspieler Andeutungen machen, ohne ihm fesselnde Vorschriften zu geben; und das Wort „durchläuft" in Seite 379, Zeile 4 (1, vor 1) verlangt, daß der Prinz diese Tätigkeit auch beim Sprechen der ersten Zeilen fortsetzt.

Wir haben also eine ununterbrochene Kette von Geschehnissen: sie wurzelt in dem Entschluß zu arbeiten, der vor dem Beginn des Stückes liegt, und beginnt im Drama mit dem Durchlesen. Daraus folgt eine Stimmung; die macht sich Luft in Worten; ein Gedanke tritt hinzu, ausgelöst durch den Inhalt der Schriften; aus diesem Gedanken folgt ein zweiter und daraus ein dritter. Eine Tätigkeit, eine Stimmung, einige Gedanken, daraus besteht dieser kleine Faden.



Nr. 1.

Diese letzten kleinen Stücke, in die man auf die eben dargelegte Weise ein Drama zerlegen kann, nennen wir **Motive**. Insofern sie streng auseinander folgen, innerlich zusammenhängen wie die Glieder einer Kette, nennen wir jedes von ihnen, Tätigkeit, Stimmung, Gedanken, ein **Glied**. Jedes „Glied" bringt natürlich einen Fortschritt hervor, mit jedem Gliede rückt das Geschehen auf der Bühne einen Schritt weiter vor.

Betrachten wir jetzt den weiteren Gang der Szene. Der Prinz schlägt noch eine Bittschrift auf und sieht nach dem Namen. Daß er diese Bittschrift noch aufschlägt, folgt nicht aus dem vorhergehenden Gedanken Zeile 7 (3): der endet ohne innere Fortsetzung; die Kette, die Zeile 5 (1) anfing, bricht ab. Wir nennen solches Ende ohne Folgeglieder einen **Bruch**.

Das Aufschlagen dieser Bittschrift folgt daraus, daß der Prinz die ganze Zeit unlustig und mechanisch weiter blätterte. Wie die

Skizze Nr. 1 zeigt, laufen also von der ersten Zeile an zwei Fäden oder Ketten nebeneinander her, A und B. A besteht aus den Gliedern, die wir bis jetzt besprachen, den Gliedern, die in Zeile 5—7 (1—3) gefunden wurden; diese kleine Kette bricht in Zeile 7 (3) ab. B hingegen besteht aus dem ununterbrochenem Weiterblättern, woraus das Aufschlagen der neuen Bittschrift Z. 8 (4) ganz natürlich folgt.

Der Prinz hat die neue Bittschrift aufgeschlagen. Er sieht nach dem Namen, liest „Emilia" und stutzt. Es wirkt von früher die Liebe zu Emilia mit ein. Seine schlummernde Liebe und die fortgesetzte Tätigkeit zusammen bewirken sein Erstaunen und wirken nun weiter. Der Prinz sieht sich die Unterschrift genauer an und wird enttäuscht (das deutet der nächste Gedankenstrich an): „aber eine Emilia Bruneschi, nicht Galotti!" Die Enttäuschung läßt ihm immerhin noch genug Interesse für die Absenderin dieses Schreibens, um es wirklich zu lesen: „Was will sie?" Er liest und muß sich sagen: „Viel gefordert, sehr viel!" Er erwägt, ob er gewähren soll oder nicht. Aber die Neigung zu Emilia Galotti ist so stark, daß sie auch eine gütige Stimmung für diese Emilia Bruneschi erweckt, und diese Stimmung löst endlich den Entschluß aus, die Bitte zu gewähren: „Doch sie heißt Emilia. Gewährt!" Daraus folgt, daß er unterschreibt und nach einem Rat klingelt, dem er den Brief zur Ausführung übergeben will.

Betrachten wir diesen Faden noch einmal. Wieder steht am Anfang eine Tätigkeit: das Aufschlagen und nach dem Namen Sehen. Das erweckt nun ein schlummerndes Gefühl: die Liebe zu Emilia Galotti. Dies Gefühl bleibt als Grundgefühl von jetzt an lebendig und wirkt immer wieder von Neuem mit ein. So folgen zunächst mehrere Stimmungen: freudiges Erstaunen und Interesse. Die führen wieder zu einer Tätigkeit: er liest weiter. Daraus folgt eine neue Stimmung: Enttäuschung. Aber das Interesse ist noch nicht abgekühlt und treibt zu neuer Tätigkeit: er liest jetzt den ganzen Brief; und daraus folgt der Gedanke, die Einsicht: sie fordert sehr viel.

Die einmal erwachte Zärtlichkeit für Emilia Galotti treibt trotz dieser Einsicht zu dem Entschluß: „Gewährt". Und daraus folgen wieder Tätigkeiten: unterschreiben und klingeln. Also Tätigkeiten, Leidenschaft, Gefühl, Stimmungen, Entschlüsse, daraus besteht diese Kette. Wir sehen hier neue Arten von Gliedern. Zuerst fanden wir Tätigkeiten, Stimmungen und Gedanken; hier kommen neu hinzu Leidenschaft und Entschluß. —

Der Prinz hat unterschrieben und geklingelt. Beim Gedanken an seine Räte wird er sich bewußt, daß es noch sehr früh ist. Aus dem Klingeln folgt einerseits, daß ein Diener eintritt, andererseits, daß ihn der Prinz fragt: „Es ist wohl noch keiner von den Räten im Vorzimmer?" Aus seiner Frage sehen wir nachträglich, warum er geklingelt hat, nämlich um einem der Räte die Bittschrift zu geben. Zunächst folgt aus der Frage die einfache Antwort: „Nein". Darauf denkt der Prinz: „Das ist begreiflich, denn ich habe zu früh Tag gemacht". Nur die letzten Worte spricht er aus.

Von Zeile 7 (4) ab könnten wir den Faden den Bruneschi-Faden nennen, da Emilia Bruneschi im Mittelpunkte steht. Seit dem Eintritt des Dieners ist sie daraus verschwunden; wir könnten das Stück von 12 (8) bis 15 (11) den Diener-Faden nennen. Von da ab werden wir ihn Marinelli-Faden heißen. Dazwischen gibt es aber keine Brüche, sondern der innere Zusammenhang ist durchaus erhalten. Es ist genau genommen nur eine Kette, deren Anfangsglieder sich mit der Bruneschi befassen, während diese folgenden von Marinelli handeln.

Auf Zeile 15 (11) folgt scheinbar ohne Zusammenhang der Satz: „Der Morgen ist so schön. Ich will ausfahren. Marchese Marinelli soll mich begleiten. Laßt ihn rufen." usw. Aber nur scheinbar ist der Zusammenhang gerissen, in Wirklichkeit ist er wohl erkennbar.

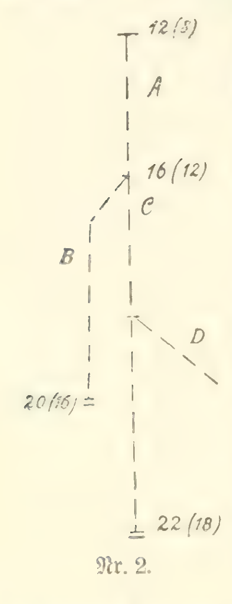
Zunächst folgt aus den Worten: „ich habe zu früh Tag gemacht" der Gedanke: „womit soll ich die Zeit ausfüllen?" Der Prinz überlegt und blickt dabei zum Fenster hin. So ist der Gedankenstrich zu deuten. Daraus folgt dann die Beobachtung: „Der Morgen ist so schön". Aber wie kommt er zu dem Schwanken, womit er die Zeit ausfüllen soll? Die Kette ist in Zeile 15 (11) noch nicht ganz geschlossen. Warum arbeitet er nicht gründlich die Bittschriften durch? Er hatte doch die Absicht zu arbeiten, Geschäfte auszuführen! Das erfahren wir nachträglich Zeile 17 (13). Er kann nicht mehr arbeiten, seine Ruhe ist weg, weil „eine arme Bruneschi Emilia heißt".

Wir haben hier einen Fall, wo Glieder nachträglich den Zusammenhang aufdecken. Wir nennen sie n a c h g e b r a c h t e G l i e d e r.

Also die Absicht zu arbeiten, die der Prinz vor Beginn der Szene hatte, die wir schon mehrere Male wirken sahen, gleich zu Anfang, als er einige Briefe durchläuft und Ende der 7. (3.) Zeile,

als er nach einem kurzen Selbstgespräch einen neuen Brief aufschlägt, diese Arbeitstimmung ist Zeile 15 (11) vor dem Gedankenstrich durch den Anblick der Unterschrift der Emilia Bruneschi endgültig zerstört. Das bindet hier in der 15. (11.) Zeile die Worte: „ich habe zu früh Tag gemacht“ und „der Morgen ist so schön“ bis „ausfahren“.

Nun geht es assoziativ glatt weiter. Der Prinz ist nicht gewohnt, allein zu fahren, er will einen Begleiter haben und denkt natürlich gleich an den Mann, der sein Vertrauter ist. Er gibt sofort den Befehl ihn zu rufen; und daraus folgt, daß der Diener abgeht und den Befehl weitergibt, wie derselbe Diener Zeile 21 (17) nachträglich berichtet.



Nr. 2.

So haben wir hier wieder, nach der ersten, der Bittschriften-Kette, eine lückenlose Kette von Gliedern.

Als der Diener abgeht und den Befehl weitergibt, bleibt der Prinz allein. Was er nun sagt, folgt nicht daraus, daß der Diener abgeht, sondern wird verursacht durch den Entschluß auszufahren. Denn sein Pflichtgefühl regt sich gegen den Entschluß, so ist der Gedankenstrich Zeile 17 (13) zu deuten; aber die Unruhe bringt es zum Schweigen: er will doch fahren. Dieser Entschluß bleibt seit Zeile 17 (13—14) fest. Von da an ergibt sich kein Fortschritt des Geschehens. Denn die Zeilen 18 u. 19 (14. u. 15) sind keine fortschreitenden, sondern ruhende Motive. Sie fördern nicht den Gang der Entwicklung, sondern malen aus. Oft geben solche ruhenden Motive wie hier ein kleines Stimmungsbild. Die Entwicklung ist am Ende; Zeile 20 (16) ist keinen Schritt weiter gekommen als Zeile 17 (13—14).

Mit Zeile 20 (16) reißt diese Kette ab. Zeile 21 (17), das Auftreten des Kammerdieners, folgt nicht aus Zeile 20 (16), sondern aus Zeile 17 (13). Dort ging der Diener ab, den Befehl weiterzugeben. Jetzt meldet er, daß er seinen Auftrag ausgeführt hat. Das folgt natürlich aus 17 (13).

Wir können die Ereignisse so skizzieren (vgl. Nr. 2), daß von Zeile 12 (8), dem ersten Eintritt des Dieners, eine zusammenhängende

Kette von Gliedern (A) läuft bis Zeile 16 (12), dem Entschluß, mit Marinelli auszufahren. Hier spaltet sie sich so, daß zunächst der Faden B abzweigt, die Regungen des Gewissens, die 17 (13) beschwichtigt werden. Daran schließen sich noch die ruhenden Motive 18—20 (14—16) an, bis 20 (16) diese Kette abbricht.

Der zweite Ast, C, besteht aus der Tätigkeit des Dieners, der abgeht, um einen Boten zu Marinelli zu schicken. Dieser Bote stellt einen neuen Zweig D dar, über den später zu reden ist, an der Stelle, wo er wirksam wird. Der Diener kehrt nun zum Prinzen zurück, Zeile 21 (17) und meldet, daß er den Auftrag ausgeführt hat. Damit bricht auch diese kleine Kette ab. Also liegt Zeile 22 (18) hinter „geschickt“ ein voller Bruch.

Nun beginnt etwas ganz Neues. Der Diener meldet auch, daß er einen Brief von der Gräfin Orsina habe. Das steht ganz außer Zusammenhang mit dem Vorhergehenden. Das ist ein neuer Faden aus der Vorgeschichte, der inzwischen, während der Abwesenheit des Dieners, draußen in den Dienerfaden C einmündet. Solche Einmündung eines Fadens kommt sehr häufig vor.

C E 22(18)

Nr. 3.

Diese neue Kette E können wir sehr leicht nachschaffen (vgl. Nr. 3). Die Gräfin Orsina ist in die Stadt gekommen und hat einen Läufer mit dem Brief geschickt. Diesen Brief hat der Läufer dem Diener gegeben, als dieser Zeile 17 (13) den Prinzen verlassen und seinen Befehl ausgerichtet hatte. Wenn nun der Diener Zeile 22 (18) den Brief mit den Worten: „Und hier ein Brief von der Gräfin Orsina“ abgibt, so folgt das aus dem Faden E. Damit mündet also der Faden E der Vorgeschichte Zeile 22 (18) in den Gang der Szene ein. Der eigentliche Dienerfaden C hört auf; dafür taucht E auf und führt weiter.

Zu beachten ist noch, wie der Dienerfaden C hinter der Bühne in den Marinelli-Faden übergeht. Der Diener veranlaßt, daß dem Marchese Marinelli ein Bote geschickt wird, wie er selber nachträglich Zeile 21 (17) berichtet. Die Tätigkeit dieses Boten hat

nun die Glieder zur Folge, die den Faden D hinter der Bühne weiterführen. Der Bote geht zu Marinelli, und darauf eilt dieser so schnell wie möglich, aber wahrscheinlich durch seine Morgentoilette etwas verzögert, zu dem Prinzen und kommt Seite 385 Zeile 26 (6, 1) an. Daß er da kommt, ist also eine Folge dieser Sendung des Boten, hängt also deutlich und fest mit dem Diener=Faden zusammen. Wir müssen daher sagen, daß der Faden A in Skizze 2 sich in 3 Richtungen fortspinnt, B, C und D.

Verfolgen wir nun Zeile 22 (18) den Orsina=Faden weiter, so sehen wir, daß bis 380, 1 (1, 21) jeder Satz innerlich nach Ursache und Wirkung mit dem Vorhergehenden zusammenhängt. 380, 1 (1, 21) endet mit einem Gedankenstrich, den wir als einen stummen Gedanken des Prinzen deuten: „wohin muß ich die Antwort senden?" Daraus folgt die Frage: „Wo ist sie?"



Nr. 4.

Nun folgt wieder Satz aus Satz bis 380, 5 (1, 25). Daß der Diener abgeht, ist eine Folge des letzten Satzes. Er hat keinen Grund länger zu bleiben, und natürlich sind an diesem Hofe die Diener gut erzogen und wissen, daß sie sofort das Zimmer des Prinzen zu verlassen haben, wenn sie ihren Auftrag ausgerichtet und die Fragen des Prinzen beantwortet haben. Zunächst spaltet sich also (vgl. Nr. 4) Zeile 5 (25) der Faden F in 2 Äste:

G. der Diener geht ab

H. der Prinz bleibt und hat Stimmungen und Gedanken über den Brief der Orsina.

Es scheint nun, als ob dieser Abgang des Dieners keine Folge habe. Aber dem ist nicht so. Der Diener geht zu dem Läufer der Gräfin, der nach Seite 379, 24 (1, 20) auf Antwort wartet und teilt ihm mit, der Prinz wolle Antwort geben. Diese Antwort bringt der Läufer seiner Herrin (J). Die Gräfin weiß also, daß der Prinz ihren Brief erhalten hat! Sie muß nach ihren Beziehungen zum Prinzen annehmen, daß er ihn gelesen habe, und ist ganz im Recht, wenn sie des Prinzen Fahrt nach Dosalo eine Stunde später als Antwort auffaßt, da sie ihn ja in diesem Briefe um eine Unterredung in Dosalo gebeten hat. Wenn sie also Seite 426, 2 (36, 7) auf Dosalo erscheint, so ist das eine Folge dieser Zeilen hier

Seite 379, 22—380, 5 (1, 18—25). Ein Dramatiker wird mit Staunen und Bewunderung wahrnehmen, wie früh im Drama Lessing ein Ereignis des 4. Aktes vorbereitet und in den dramatischen Zusammenhang bringt. Über den weiteren Orsina-Faden ist später ausführlich zu reden. Hier müssen wir ihn nur noch Zeile 5—9 (25—29) verfolgen.

Die Worte: „Meine teure Gräfin!" folgen nicht direkt aus den letzten Worten des Prinzen vorher, sondern aus den ersten Worten der Seite 380 Zeile 4 (1, 24). Seitdem der Prinz erfahren hat, daß Orsina ihm geschrieben, 379, 22 (1, 18), sind natürlich in seiner Seele seine jetzigen Gefühle für sie wieder lebendig geworden: Abneigung und der Wunsch, sie los zu werden. Dies Gefühl und dieser Wille bewirken 379, 23 (1, 19) die Antwort: „Legt ihn hin"; 380, 1 (1, 21) die nochmalige Ablehnung einer sofortigen Antwort: „ich will die Antwort senden; wenn es einer bedarf." Das Gefühl verstärkt sich, als er hört, sie sei in der Stadt: 380, 3 (1, 23), daher die folgende Bemerkung: „Desto schlimmer", die ihm sofort — wegen der Gegenwart des Kammerdieners — selber unangenehm ist. Jetzt aber, 380, 5 (1, 25) nach Abgang des Dieners, kann sich dies Gefühl rücksichtslos entladen. So setzt 380, 5 (1, 25) direkt die Stimmung von 380, 4 (1, 24) Anfang fort.

Der Prinz sagt bitter, indem er den Brief nimmt: „Meine teure Gräfin", er fährt fort: „so gut als gelesen", indem er ihn wieder wegwirft. Beides bindet der Gedanke: „was du mir auch hier schreiben magst, ich weiß es schon voraus". Wenn er nun fortfährt: „nun ja; ich habe sie zu lieben geglaubt" usw., so ist in dem Gedankenstrich vorher ein Gedanke übersprungen, den wir zu ergänzen haben: „sie hat jetzt kein Recht mehr, mich mit Briefen zu belästigen; früher freilich hatte ich es ihr gegeben".

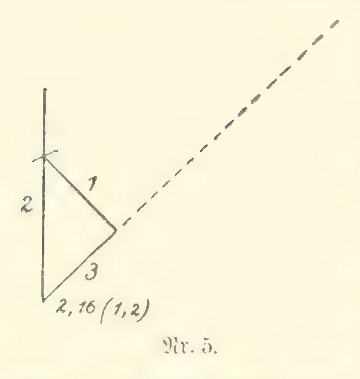
Und dann folgt ein Satz aus dem andern bis 380, 9 (1, 29): „ich habe". Da reißt dieser Faden ab, — aber nur scheinbar. Ein scheinbarer Bruch ist da vorhanden, wo neu auftretende Glieder nicht aus dem Vorhergehenden folgen, der alte Faden aber an späteren Stellen weiter wirkt.

Wenn jetzt der Diener wieder eintritt und den Maler Conti meldet, so ist das etwas ganz Neues, was weder aus dem Abgang des Dieners 380, 5 (1, 25) noch aus dem letzten Selbstgespräch des Prinzen folgt. Diese Zeile 380, 10 (1, 30) folgt vielmehr aus der Vorgeschichte, grade so wie der Orsina-Faden 379, 22 (1, 18). Der

Prinz hat, wie wir gleich hören, vor 3 Monaten dem Maler den Auftrag gegeben, die Gräfin zu malen. Jetzt ist das Bild fertig und Conti bringt es. Daher meldet ihn der Diener hier an. Daraus folgt die Antwort des Prinzen Zeile 12 (1, 32). Den Gedankenstrich hinter: „Laßt ihn herein kommen" haben wir so zu deuten, daß der Diener abgeht und Conti herbeiruft, worauf Conti 380, 15 (2, 1) eintritt.

Genau betrachtet verläuft dieser Faden in 3 neue (vgl. Nr. 5):

1. Der Diener ruft Conti und bleibt dann selbst im Vorzimmer. Das endet also mit Bruch.
2. Der Prinz erwartet Conti.
3. Conti kommt von außen herein.



Nr. 5.

Die beiden letzten Fäden laufen spätestens 380, 16 (2, 1) zusammen. Dabei lernen wir die Verknotung von Fäden kennen, ein Kunstmittel, das bei Lessing recht oft vorkommt. An dieser Stelle ein paar kurze Worte über die Wahl der Bezeichnungen.

Wir sprachen von Ketten und Gliedern. Leider läßt sich das Bild der Kette nicht streng durchführen. Es ist anschaulicher, wenn wir die Kette auch gelegentlich Faden nennen, um an Stellen, wo zwei Ketten sich vereinigen, von Verknotung sprechen zu können, und an Stellen, wo eine Kette sich in zwei oder mehr zerlegt, von Spaltung oder Gabelung des Fadens.

Wenn 380, 12 (1, 32) der Prinz sagt: „das wird mir andere Gedanken in den Kopf bringen", so setzt das sowohl seine eigenen letzten Worte als auch die Gedanken an Orsina fort. Wir haben hier eine Verknotung. Nämlich 380, 10 (1, 30) mündet in den laufenden Orsina-Faden plötzlich und von außen ein neuer Faden, nennen wir ihn den Conti-Faden. Aber der Orsina-Faden reißt darum nicht ab, er bleibt wirksam, hier als Stimmung, als Abneigung gegen das Alleinsein und gegen die eigenen Gedanken. Schon wenn der Prinz 380, 12 (1, 32) angenehm berührt und froh sagt: „Conti? Recht wohl; laßt ihn herein kommen", — so wirkt da der Orsina-Faden weiter, weil die verdrießliche Stimmung ihn den Maler so

schnell und gern willkommen heißen läßt. Die beiden Fäden laufen also nebeneinander, bis nach dem Eintritt Contis dieser letzte, der Conti-Faden allein zu wirken scheint. Aber noch einmal, viel später, Seite 386, 5—7 (6, 9—11) blitzt deutlich jener Faden auf, allerdings nur als Einschlag in einen anderen, wichtigeren und stärkeren. Darüber später mehr.

380, 13 (1, 33) müssen wir den Gedankenstrich so deuten, daß die Tür sich öffnet. Darauf steht der Prinz auf.

Conti tritt 380, 15 (2, 1) ein. Dieser Conti-Faden verbindet sich also an 2 Stellen mit dem laufenden

1. 380, 10 (1, 30) durch den Eintritt des Dieners
2. 380, 15 (2, 1) durch den Eintritt Contis.

Solche Einführung vor dem Auftreten scheint Lessing sehr zu lieben, denn fast nie treten seine Personen unangemeldet auf, also fast nie mündet ein Faden, der von außen kommt, bloß an einer Stelle ein. Noch in demselben Aufzug werden später Marinelli und ganz gegen das Ende Camillo Rota eben so vorsichtig eingeführt. Marinellis Ankunft beginnt schon 385, 23 (5, 40) zu wirken und findet erst Zeile 27 (6, 1) statt; Camillo Rota wird 391, 28 (10, 23) gerufen und erscheint erst 392, 2 (10, 28).

Als Conti eintritt, begrüßt ihn der Prinz mit freundlichen Worten. Contis Antwort folgt daraus; aus Contis Antwort wieder des Prinzen Worte, sodaß wir bis 380, 25 (2, 10) einen zusammenhängenden Faden haben.

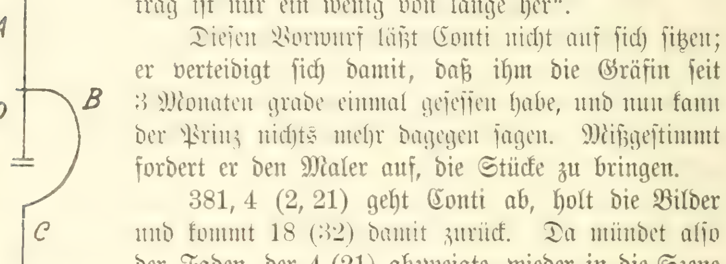
Da aber folgt, scheinbar unvermittelt, die Frage: „Sie kommen doch nicht leer?“ In Wirklichkeit folgt sie sowohl aus der ganzen Stimmung des Prinzen, der sich von Conti eine Unterhaltung versprochen hatten, als auch aus dem Vorhergehenden. Denn der Prinz will damit das angeschlagene Thema abbrechen: er hat keine Lust, eine längere, ernste Unterhaltung über den Gegensatz von künstlerischer Arbeit und Arbeit ums Brot zu führen, er will ja unterhalten werden.

Aus seiner Frage folgt ganz natürlich die Antwort Contis. Sie besteht aus zwei Teilen. 1. „Ich bringe das Porträt, welches Sie mir befohlen haben“. Daran knüpft des Prinzen Antwort an und führt zu einem weiterlaufenden Faden.

Der 2. Teil der Contischen Antwort: „und bringe noch eines“ usw. bis Ende von 380, 28 (2, 13) endet scheinbar dort mit Bruch. Aber der Prinz kommt 382, 35 (3, 41) mit den Worten: „Was ist

das andere Stück?" darauf zurück. Er hat also diesen Teil der Antwort ganz gut gehört, aber interessiert sich zunächst nicht genug dafür, um darauf einzugehn. Doch liegt sie in seiner Seele verborgen und kann später aus Gründen, die wir dann erörtern wollen, wirksam werden.

Hier also schließt zunächst Zeile 29 (14) an 27 (12) „gnädiger Herr" an. Bis Zeile 31 (16) „wahr" ist der Zusammenhang ohne Weiteres klar. Dies Wahr! spricht der Prinz natürlich nicht freudig überrascht, sondern unangenehm berührt. Er möchte das Bild am liebsten garnicht sehen (vgl. 381, 9 (2, 25): der beschwerliche Maler) und sucht in dem Gedankenstrich nach einem Vorwand, um es draußen zu lassen; daher seine Worte: „Der Auftrag ist nur ein wenig von lange her".



Nr. 6.

Diesen Vorwurf läßt Conti nicht auf sich sitzen; er verteidigt sich damit, daß ihm die Gräfin seit 3 Monaten grade einmal gesessen habe, und nun kann der Prinz nichts mehr dagegen sagen. Mißgestimmt fordert er den Maler auf, die Stücke zu bringen.

381, 4 (2, 21) geht Conti ab, holt die Bilder und kommt 18 (32) damit zurück. Da mündet also der Faden, der 4 (21) abzweigte, wieder in die Szene ein, während 5—16 (22—31) freilich auch eine Fortsetzung ist, aber mit vollem Bruch endet.

Vgl. Skizze 6. A ist der Faden bis 4 (21). B ist die erste Fortsetzung: Conti holt die Bilder. C: er kommt damit zurück. D dagegen ist die zweite Fortsetzung von A und endet mit Bruch 16 (31).

381, 18 (2, 32) tritt Conti also wieder ein mit den Gemälden, lehnt das eine „verwandt" gegen einen Stuhl und stellt das andere zurecht. Damit beginnt eine zusammenhängende Folge von Gliedern, deren Zusammenhang nur an wenigen Stellen nicht sofort sichtbar ist. Solche Stellen seien hier erläutert.

382, 1 (3, 7) folgt aus dem letzten Satz des Malers. Der Prinz geht aber eigentlich nicht auf den Gedanken Contis ein, sondern tut ihn vielmehr ab, um Platz zu haben für seine Frage nach dem Original, die ihn viel mehr interessiert als ein Gespräch über die Theorie der Kunst. Er antwortet Zeile 1 (7), um Zeile 2 (8) nach Orsina fragen zu können. Darum darf man zwischen diesen Zeilen keinen Bruch ansetzen.

382, 6 (3, 12) enthält noch weniger einen Bruch. Der Gedankenstrich ist so zu deuten: „nun können Sie offen reden". Daraus folgt dann die Wiederholung der Frage.

382, 35 (3, 41). Auch hier kein Bruch. Der Prinz hat keine Lust mehr, das Bild der Orsina zu sehen und darüber zu sprechen. Daher schließt diese Kette mit dem Satz: „Setzen Sie weg". Hier zeigt sich nun, daß die ganze Zeit lang Contis Bemerkung, er habe noch ein anderes Bild mitgebracht, latent gewesen ist. Es sind also zwei Fäden nebeneinander hergelaufen, der eine an der Oberfläche, sichtbar, im Anschluß an das Bild der Orsina, der andere fast im Unbewußten, im Anschluß an das andere Bild. Hier taucht dieser zweite Faden wieder auf, aber ohne Bruch. Das Interesse des Prinzen am Orsinabild ist erlahmt, er hat seine Abneigung gegen sie und ihr Bild sich von der Seele gesprochen, seine arbeitsunlustige Stimmung verlangt nach neuer Unterhaltung, daher kommt er jetzt auf die frühere Bemerkung Contis zurück. So nebenbei, ohne großes Interesse daran, und zum Teil vielleicht auch, weil er dem Maler, den er eben mit der Kritik des Orsinabildes verstimmt hat, wieder eine Freundlichkeit erweisen will. Vielleicht auch, weil Conti das Bild der Orsina wegstellt, offenbar neben das andere. Dadurch fällt des Prinzen Blick wieder darauf. So könnte man den Gedankenstrich hinter: „Setzen Sie weg" deuten.

Nun folgt ganz natürlich, daß Conti das Bild holt und sagt: „ein weibliches Porträt". Genau genommen sind das zwei Fäden, das Holen und sich mit dem Bilde Beschäftigen und die Unterhaltung inzwischen. Dieser Faden des Gesprächs reißt 383, 10 (4, 4) ab hinter: „des Künstlers eigene Gebieterin ist". Daß der Maler hier das Bild umwendet, folgt nicht aus den vorhergehenden Worten der Unterhaltung, sondern aus seiner Beschäftigung mit dem Bilde. Was jetzt der Prinz sagt, in derselben Zeile 10 (4), folgt aus dem Umdrehen.

383, 12 (4, 7) hat zwei Fortsetzungen. Zunächst die Antwort des Prinzen in der folgenden Zeile 13 (8). Dann aber auch 17 (12). Er will damit das Ungewöhnliche harmlos erscheinen lassen, denn natürlich fällt dem Maler auf, daß der Prinz das Mädchen aus bürgerlichem Hause kennt.

Die Kette läuft weiter. Auch 384, 4 (4, 33) endet nicht mit einem Bruch, trotzdem der Prinz nicht verstanden hat, was Conti sagte. Der Zusammenhang kommt dadurch zustande, daß der Prinz aus seiner Betrachtung aufgestört wird.

Auch folgt 384, 9 (4, 39) aus dem vorhergehenden Gliede. Der Prinz stellt sich kalt, weil der Maler seine Ergriffenheit bemerkt hat und darüber Z. 7 (36) eine schmeichelnde Bemerkung macht.

Bis Ende des Auftritts 385, 13 (5, 32) läuft dieser Faden ohne Unterbrechung. Nur ein paar Stellen sind darin zu betrachten.

Zeile 22—25 (5—8) sind keine wirkenden Motive, weil sie nicht vorwärts treiben. Sie malen aus, es sind also ruhende Motive.

Zeile 25 (8) kommt der Maler auf den Gedanken, dem Prinzen das Bild anzubieten. Er sieht, wie sehr es auf ihn Eindruck macht, und weist darum darauf hin, daß es noch nicht einmal das Original ist. Als Conti auftritt, hat er bloß die Absicht, dies Bild zu zeigen und Orsinas Bild abzuliefern.

Zeile 32 (16) deutet der Prinz dem Maler an, daß er sich entfernen möchte. Der Gedankenstrich meint, daß er allein sein will und das Bild und seine Erinnerungen ungestört genießen möchte. Derselbe Gedanke wirkt auch 385, 4—5 (5, 23) in den Worten: „ich danke Ihnen.“ Er entläßt ihn eben. Daß Conti schließlich geht, folgt aus allen diesen Bemerkungen zusammen.

Übrigens bleibt sein Abgang ganz ohne jede Folge für das Drama. Von Conti ist keine Rede mehr, er bewirkt auch hinter der Bühne nichts, was noch im Laufe der weiteren Szenen wirksam würde. Contis Abgang endet also mit einem Bruch. Dagegen setzt sich der Faden, der fortläuft, grade vor seinem Abgang an die letzten Worte des Prinzen Zeile 13 (32) an. Denn dadurch, daß ihn Conti allein gelassen hat, kann der Prinz sich jetzt mit dem Bilde beschäftigen. Daß er sich gegen das Bild wendet, folgt also aus dem Vorhergehenden. Eigenartig fließen zwei Fäden dabei zusammen. Da er beim Abgehen Contis davon spricht, ihm für das Bild soviel zu bezahlen, wie er fordere, so schließt sich jetzt der Gedanke daran, daß er es für jeden Preis noch zu wohlfeil besäße. Und im festen Zusammenhang folgen daraus die Gedanken bis 385, 22 (5, 40).

Hier wird der Prinz in seinem Gedankengang dadurch unterbrochen, daß er jemand kommen hört. Es wirkt also hier ein Faden herüber, der von außen herankommt. Es ist aber kein neuer Faden, sondern der allererste, der Bruneschi-Diener-Marinelli-Faden, den wir in der 1. Szene des 1. Aktes fanden. Daß Marinelli hier kommt, folgt aus 379, 17 (1, 13), wo der Kammerdiener abgeht, um Marinelli rufen zu lassen.

Rein äußerlich betrachtet, mündet dieser Faden erst 385, 27 (6, 1) ein mit dem Auftreten Marinellis. Genauer besehen wird er schon hier 23 (5, 40) mit dem laufenden Faden von Auftritt 4 verknotet. Daß der Prinz sagt: „ich höre kommen", und „es wird Marinelli sein", daß sind natürlich Glieder, die an die neue Kette ansetzen; daß er mit dem Bilde noch „zu neidisch" ist und es gegen die Wand dreht, folgt deutlich aus dem laufenden Faden des 4. und 5. Auftritts. Aber schon in dem Verstecken des Bildes ist Marinellis Ankunft wirksam. Erst recht wird das deutlich in 24 (5, 42): „hätte ich ihn doch nicht rufen lassen."

Trotz der Verknotung ist am Ende von 25 (5, 43) ein Bruch anzusetzen, denn Marinellis Eintritt ist ja nicht die Folge aus dieser Zeile. Hier erreicht der ganze Faden, der 380, 10 (1, 30) mit der Anmeldung Contis beginnt, sein Ende. Der Fortgang der weiteren Auftritte folgt aus andern Ketten. Doch ist der Bruch nicht vollständig. Daß der Prinz nun keine Lust mehr hat, auszufahren, ist ja lediglich die Folge der Betrachtung des Bildes. Noch deutlicher kommt dieser Faden wieder an die Oberfläche 388, 29—389, 2 (8, 13—21) und 391, 12—15 (10, 5—9), beide Male verknüpft mit dem laufenden Faden.

§ 2. Akt I, 6—8.

Der Gang des 6. Auftrittes ist durchweg gebildet aus Gliedern dieser Marinelli-Kette: 385, 27—386, 4 (6, 1—8). Zeile 5—7 (9—11) mündet der Orsina-Faden ein. So nebensächlich diese Stelle scheint, so wichtig wird sie in der großen Szene zwischen Orsina und Marinelli 427, 19 (37, 13). Denn hier erfährt Marinelli, was er dort benutzen will, um die Gräfin zu entfernen, als er ihr nämlich sagt, daß der Prinz rein zufällig nach Dosalo gekommen wäre und nicht auf Orsinas Brief hin.

Der Gedankenstrich in 386, 7 (6, 11) bedeutet, daß der Prinz denkt: „vielleicht kann es Marinelli mir sagen, damit ich den Brief nicht erst zu lesen brauche". Im weiteren Verlauf des Auftritts folgt ohne Schwierigkeit Glied aus Glied, erst 387, 9 (7, 5) scheint ein Bruch vorhanden zu sein; doch ist das nur scheinbar, denn aus dem lästigen Gespräch über die Orsina folgt, daß der Prinz von etwas anderem hören möchte. Der Zusammenhang ist also gewahrt. Auch in Zeile 11 (7), wo ein neuer Faden aus der Vorgeschichte

einmündet und zwar ein äußerst wichtiger Faden. Weil Marinelli seine Kenntnis von Appianis Vermählung schon mitbringt, und der Prinz ihn hier nach Neuigkeiten fragt, ist, technisch, kein Bruch vorhanden. Zeile 14 (10) stellt der Prinz zuerst die Frage: „Mit wem?". Die beantwortet Marinelli Zeile 19—22 (15—18). Die zweite Frage des Prinzen Zeile 14 (10): „Ich soll ja noch hören, daß er versprochen ist", beantwortet Marinelli zuerst Zeile 16 und 17 (12 und 13). Jedoch liegt kein Bruch zwischen seinen beiden Antworten, denn die zweite Antwort begründet die erstere: sie gibt an, warum nicht viel Aufhebens von der Verlobung zu machen wäre. Eigenartig lange zieht sich nun die Antwort auf die erste Frage hin; offenbar mit voller Absicht hat Lessing dadurch die schließliche Mitteilung, daß es Emilia Galotti sei, herausheben wollen. 387, 25 (7, 21) fragt der Prinz zum zweiten Male: „wie heißt denn die Glückliche?", ohne daß ein Bruch vorhergeht, denn der Gedanke an die Braut folgt natürlich aus Zeile 23—25 (19—21), den neidischen Gedanken an den Bräutigam; und ebenso fragt der Prinz 388, 6 (7, 37) zum dritten Male. Auch hier geht der Gedanke ganz natürlich von den ersten adligen Häusern zu den bürgerlichen und damit zur bürgerlichen Braut.

Wir haben schon gezeigt, wie 388, 29 (8, 13) der Bild-Faden von 385, 25 (5, 43) wieder auftaucht und mit dem laufenden Faden bis 389, 2 (8, 21) zusammenläuft, ohne daß Zeile 385, 25 (5, 43) oder 389, 2 (8, 21) ein Bruch eintritt. Überhaupt haben wir hier — das sei schon im Voraus gesagt — einen Faden gefunden, der bis zur Katastrophe nicht mehr abreißt: einen Faden, der für das Drama eine ganz andere Wichtigkeit hat als die bisher aufgezeigten. Er ist diesen **Nebenfäden** gegenüber ein **Hauptfaden**.[1])

Nur s c h e i n b a r liegt 389, 23 (8, 43) ein Bruch vor. Die Bemerkungen Marinellis über Orsina Zeile 21—23 (42—43) schließen sich ganz natürlich an Zeile 21 (41) an, enden allerdings mit Bruch, weil der Prinz nicht darauf eingeht. Zeile 24 (44) knüpft an 21 (41) an. Äußerst wichtig wird nun 390, 29 (9, 37). In der kurzen Überlegung bedenkt Marinelli zuerst, was der Prinz tun soll, vgl. Zeile 34 (43), und faßt zwei Pläne, aus denen alle Taten des Prinzen und Marinellis im Verlaufe des Dramas hervorwachsen. Den ersten Plan enthüllt er 391, 2 (Zeile 45): er will

[1]) Vgl. die Skizze der Hauptfäden am Ende des Bandes.

den Grafen augenblicklich entfernen, indem er ihn als Gesandten nach Massa schickt! Für den Fall, daß dieser Plan mißlingt, hat er einen andern bereit, von dem er nur in Andeutungen spricht, die aber sichtbar genug verraten, daß er an gewaltsame Entführung Emiliens schon hier denkt, z. B. 390, 23—25 (Zeile 30—32); noch deutlicher offenbart der 2. Akt diesen Gewaltplan. Marinelli geht 391, 9 (10, 4) ab, er tritt wieder auf 405, 22 (20, 33). Hier verfolgt er zuerst den Plan, den Grafen zur Reise nach Massa zu überreden, ein Plan, der freilich im Laufe dieser Unterredung scheitert. Aber bevor er den Grafen im Hause der Galotti aufsucht, hat er schon Schritte getan, um seinen Gewaltplan zu fördern. Er muß direkt nach 391, 9 (10, 4) zu Angelo gefahren sein und diesem den Auftrag gegeben haben, die Verhältnisse für einen Überfall auszukundschaften. Wenn also Angelo 394, 14 (12, 15) auftritt, so ist das eine direkte Folge aus Marinellis Abgang Seite 391, 9 (10, 4). Der Marinelli-Faden spaltet sich also hinter der Bühne auf folgende Weise: Marinelli fährt zu Angelo, und Angelo geht zu Pirro, damit mündet die 1. Fortsetzung auf der Bühne ein; aber Marinelli fährt weiter und sucht Appiani auf; das ist die 2. Fortsetzung.

Wir kehren noch einmal zu 391, 9 (10, 4) zurück und sehen, daß der laufende Faden von Auftritt 6 nicht abbricht, sondern sich Zeile 12 (5) fortsetzt. Wir haben es hier also mit einer Spaltung zu tun, einer Erscheinung, die in diesem Drama sehr häufig ist.

Wir haben schon vorher erwähnt, daß in der Zeile 12 (5) auch der Bild-Faden wieder auftaucht. Er hat also die ganze Zeit von 389, 2 (8, 21) unbewußt in der Seele des Prinzen gelegen und taucht jetzt durch Assoziation wieder auf. Denn wenn der Prinz Zeile 12 (5) „sogleich“ gehen will, muß er das Zimmer, Schreibtisch, Briefe und Bilder verlassen; dadurch denkt er eben wieder an das Bild. Wenn nun auch 391, 15 (10, 9) der Bild-Faden für immer in einen andern übergeht, so wirkt doch die Vorstellung des Forteilenmüssens weiter, verstärkt durch die Gedanken, die der Prinz Zeile 13—15 (7—9) äußert. Sehr wichtig wird nun Zeile 19 (13), weil hier ein dritter Plan entsteht, der selbständige Plan des Prinzen, und zwar folgt er ohne Bruch aus der Besorgnis, Marinellis Plan möchte mißlingen, aus seiner Liebesleidenschaft und dem Gedanken Zeile 18 (12).

Um fortfahren zu können, muß der Prinz die erledigten Papiere einem Rate geben, daher ist das Auftreten Rotas mit dem Vorher-

gehenden fest verbunden. Von Zeile 28—392, 2 (23—28) ist das Auftreten Rotas mit dem laufenden Faden verknotet. Zeile 28 (23) geht der Kammerdiener ab, um Rota den Befehl des Prinzen zu melden. Daraus folgt 392, 2 (Zeile 28) Rotas Eintritt. Inzwischen setzt sich an den Befehl des Prinzen 391, 28 (23) ein Gedanke an Rotas Bedenklichkeiten an, weil sie den eiligen Aufbruch des Prinzen hindern könnten. Darum schließt sich auch Z. 30 (26) der Gedanke an die Bittschrift der Emilia Bruneschi ganz natürlich an. Er bricht Zeile 32 (27) nur scheinbar ab, denn er wird ja 392, 7 (Zeile 32) wieder aufgenommen und in den laufenden Faden verschlungen. Das ganze Betragen und alle Antworten des Prinzen sind beherrscht von der Vorstellung, daß er schnell in die Messe müsse, wenn er Emilia noch treffen wolle. Daher bilden sie alle Glieder einer Kette, die aus dem Entschluß 391, 22 (Zeile 16) herläuft. Ihr vorläufiges Ende findet diese Kette 392, 24 (11, 10) mit dem Abgange des Prinzen, — denn nachdem dieser alles erledigt hat, kann er gehen, — um hinter der Bühne äußerst wichtige Fortsetzungen zu haben.

Zeilen 25—29 (11—16) dagegen sind in diesem Geflecht ein Faden ohne Fortsetzung; wohl hängt er fest mit dem Vorhergehenden zusammen, doch endet er Zeile 29 (16) ohne jede Weiterwirkung im Drama, d. h. mit vollem Bruch.

§ 3. Ergebnisse von § 1 und 2.

Was lernt man aus dieser Zerlegung?

Man erkennt, daß der Gang des 1. Aufzuges viel verwickelter ist, als die allgemeinen Theorien über das Drama auch nur andeuten. Zweitens aber, daß er sich viel deutlicher herausarbeiten und aufzeigen läßt, als je bisher versucht wurde. Sehen wir das Ergebnis im Einzelnen an.

Der 1. Aufzug, ebenso natürlich die andern, zerlegt sich in kleinste, inhaltlich ganz wohl auslösbare Stücke: Motive.

Diese Motive treiben vorwärts oder hemmen, wirken also auf den Fortgang der Ereignisse ein. Das sind wirkende Motive.

Teils aber malen sie aus, sind Stimmungsbilder, Erklärungen, leidenschaftliche Ergüsse usw., dann treiben sie nicht vorwärts, hemmen auch nicht, sondern bleiben ohne Wirkung auf das dramatische Ge-

schehen: bei ihnen steht der Gang des Dramas einfach still. Wir nennen sie ruhende Motive.

Ihrer Art nach können die Motive verschieden sein: Gedanken, Stimmungen, Gefühle, Affekte, Wollungen, Entschlüsse und Tätigkeiten.

Diese Motive eines Dramas hängen meist innerlich zusammen. Ihr Zusammenhang kann dann logisch nach Grund und Folge aufgezeigt werden. In dieser Eigenschaft nennen wir sie Glieder.

Es gibt kürzere oder längere Reihen solcher Glieder: Fäden oder Ketten.

Jeder Faden ist durch seinen Inhalt begrenzt. Entweder endet er

a) mit Bruch oder

b) durch Übergang in einen neuen Faden.

Dieser Fall b findet sich zum Beispiel gleich zu Anfang im Bruneschi-Diener-Marinelli-Faden. In solchem Fall bleibt der innere Zusammenhang natürlich streng gewahrt.

Oft sind solche Übergänge nicht gleich zu erkennen; der Faden verschwindet zunächst, weil ein andrer eintritt, kommt dann aber später wieder zum Vorschein. Wir sprechen dann von scheinbaren Brüchen.

Die Fäden, die den eigentlichen dramatischen Fortgang der Szenen enthalten, sind laufende Fäden.

Andere, die mit Bruch enden oder verhältnismäßig unwichtige Ausbiegungen neben dem laufenden Faden darstellen, nennen wir Seitenfäden.

Die Fäden oder Ketten laufen entweder nebeneinander her oder verbinden sich zu einem netzartigen Geflecht. Sie können dann wieder auseinander gehen.

Fäden bestehen teils aus Gliedern, die man auf der Bühne erlebt, teils aus Gliedern, die hinter der Bühne laufen, sind also entweder durch Wort oder Spiel zu erkennen, oder bloß zu ergänzen. Oft fehlen die Ergänzungsglieder im Drama ganz; man muß sie dann erst durch Überlegung erschließen; manchmal findet man sie aber auch, als nachgebrachte Glieder, an späteren Stellen des Dramas erwähnt.

Nach ihrer Wichtigkeit für den Ausgang des Dramas unterscheiden wir Haupt- und Nebenfäden. So ist z. B. der Conti-Faden ein Nebenfaden, überhaupt alle Fäden vor dem erregenden Moment.

Es kann hier gleich gesagt werden, daß das Geflecht der Hauptfäden erst mit 388, 8 (7, 39) einsetzt.

In der „Emilia" ist der Zusammenhang der Teilstücke ungemein eng. Daher wirkt das Drama so geschlossen und vorwärts drängend. Ruhende Motive finden sich ganz wenig.

§ 4. Der dramatische Gang in Akt 2—5.

Von hier an können wir die Zergliederung wesentlich kürzen, um dafür die Hauptfäden klarer herauszuheben.[1])

2. Aufzug. Wir hatten gesehen, daß 391, 9 (10, 4) der wichtige Marinelli-Faden ansetzte, der sich hinter der Bühne wieder in 2 Äste gabelt. Der erste Ast mündet 394, 14 (12, 15) als Angelo-Faden in den 2. Akt ein: Marinelli ist bei Angelo gewesen, Angelo kommt, um für einen eventuellen Überfall des Brautwagens die näheren Verhältnisse zu erkunden. Dabei sind 394, 21 — 395, 15 (12, 22 bis 13, 6) im wesentlichen ruhende Motive. Angelo geht 396, 16 (13, 45) nach Hause ab, und dieser Faden läuft dann zu dem Überfall, den wir 411, 23 (25, 12) als hinter der Bühne geschehend erleben.

Aber vorher, nach 408, 33 (23, 13), ist der zweite Zweig dieses Marinelli-Fadens schon wieder in ihn eingemündet. Denn nach dem Besuche bei Angelo fährt Marinelli bei den Galottis vor und sucht den Grafen auf friedliche Weise an der Hochzeit zu verhindern, indem er ihm im Namen des Prinzen die Gesandtschaft nach Massa anbietet. Dieser Zweig tritt 405, 22 (20, 33) auf die Bühne. Aber der Versuch scheitert. Marinelli sieht 408, 4 (22, 31) ein, daß er Gewalt brauchen muß; im Vertrauen auf Angelo (hier wirkt also der erste Zweig weiter) wird er unverschämt und zieht sich die Forderung zu; um dem Zweikampf zu entgehen, beschließt er weiter, Appiani töten zu lassen. Er muß also vor dem Überfall Angelo noch einmal gesprochen haben.

Damit laufen die beiden Zweige wieder zusammen, um sich freilich gleich wieder zu spalten. Der erste neue Zweig, ein Angelofaden Nr. 2, führt zum Überfall hinter der Bühne 411, 23 (25, 12), der zweite neue Zweig führt Marinelli nach Dosalo und mündet 409, 19 (23, 27) in die 1. Zeile des 3. Aktes.

[1]) Vgl. die Skizze der Hauptfäden am Ende des Bandes.

Vorher müssen wir aber noch den Prinzen-Faden verfolgen, der 392, 24 (11, 10) ansetzt. Der Prinz fährt in die Messe, trifft Emilia und belästigt sie, wie Emilia S. 399 (16) ausführlich — mit nachgebrachten Motiven — erzählt. Er verfolgt sie bis an das Haus der Galotti, dann verläßt er sie und fährt nach Dosalo. Dieser Faden mündet 409, 19 (23, 27) in die erste Zeile des 3. Aktes, wirkt in der Gereiztheit des Prinzen weiter und verknüpft sich hier mit dem neuen Marinelli-Faden, der 408, 33 (23, 13) abgezweigt war.

Vorher aber ist von dem Prinzen-Faden ein äußerst wichtiger Faden abgegangen, der Emilia-Faden, nämlich da, wo der Prinz hinter der Bühne Emilia verläßt und diese sich in das Haus der Eltern rettet; vgl. 401, 7 (17, 25). Dieser Faden mündet 398, 25 (15, 28) in den 2. Akt, besteht teilweise aus nachgebrachten Gliedern, die jene Vorgänge in der Messe erzählen und verknüpft sich 402, 16 (18, 22) mit dem Appiani-Faden.

Jener Emilia-Faden wirkt dadurch vorläufig bloß negativ, daß 402, 1 (18, 6) Emilia beschließt, ihrem Bräutigam nichts von der Begegnung mit dem Prinzen zu erzählen. Erführe es Appiani jetzt von ihr, so würde damit dieser Faden schon jetzt an die Intrige angeschlossen; das geschieht aber durch diese Unterlassung erst später.

Appianis Ankunft ist ein neuer Faden, aber aus der Vorgeschichte her.

Zu beachten ist, daß der Emilia-Faden immer wirksam bleibt. Schon 405, 20 (20, 32) erklärt sich Claudias Stutzen daraus, daß sie durch Emilia das Betragen des Prinzen erfahren hat. Noch deutlicher ist 416, 19 (28, 44) Emilias Bestürzung ein Glied dieser Kette, und erst recht wirkt 420, 27 (32, 9) ff. dieser Faden in Claudias Erkenntnis fort. So laufen hier zwei Nebenfäden nebeneinander her.

Dramatischen Fortgang enthält der Appiani-Faden erst von 405, 25 (20, 35), besonders aber 409, 7 (23, 18): hier beschleunigt Appiani die Abfahrt, unterläßt den Besuch infolge der unheildrohenden Worte Marinellis und fährt nach 409, 15 (23, 26) mit Claudia und Emilia nach Sabionetta. Zwischen dem 2. und 3. Akt läuft dann hinter der Bühne dieser Appiani-Faden mit dem Angelo-Faden im Überfall zusammen.

Der Anfang des 2. Aufzuges ist Beiwerk vom Standpunkt des Vorwärts-Schreitens der Ereignisse aus. Denn das Fortschreiten wird nunmehr sichtlich durch die Pläne Marinellis und des Prinzen bedingt, jene Fäden vom Anfang des II. Aktes sind ohne Zusammen-

hang mit den uns jetzt bekannten führenden Fäden der Intrige, sie münden aber aus der Vorgeschichte ein. Odoardos Besuch 393, 5 (11, 17) folgt aus der Verlobung seiner Tochter und der Festsetzung der Hochzeit auf diesen Tag. Aus dem Abgang 394, 10 (12, 13) folgt 396, 20 (14, 1), daß Odoardo und Claudia wieder eintreten, weil jener nach Sabionetta zurück will.

398, 14 (15, 21) gabelt sich dieser Faden in 2 Äste: Erstens, Claudia bleibt zurück; in diesen Zweig mündet 398, 25 (15, 28) der Emilia-Faden ein, der später für den Fortschritt der Ereignisse so wichtig wird. Der zweite Zweig aber führt Odoardo nach Sabionetta. Dort wartet er auf das Brautpaar. Statt dessen bringt ihm ein Bote die Nachricht vom Überfall. Dadurch — aber erst von hier ab! — wird nun auch dieser Faden enger an des Geflecht der Hauptfäden angeschlossen und fängt an, für den Fortgang wirksam zu werden, was vorher nicht der Fall war. Aus diesem Faden folgt, daß Odoardo 432, 27 (41, 15) auf Dosalo erscheint.

Hier mündet nun auch der Orsina-Faden in den Hauptfaden des 4. Aufzuges ein, um dann eine Zeitlang zum wirkenden Faden, d. h. einem Hauptfaden, zu werden.

3. Aufzug. Im Anfang des 3. Aufzuges laufen 2 Fäden zusammen: der Prinzen-Faden von 392, 24 (11, 10) her und der Marinelli-Faden von 408, 33 (23, 13) her. Marinelli verfolgt die Absicht, den Prinzen in Wut zu bringen, damit er nachträglich und bald den Plan der gewaltsamen Entführung gutheiße. Er hat dies Ziel knapp erreicht, als 411, 23 (25, 12) der Angelo-Faden Nr. 2 [1]) zum ersten Male herüberwirkt.

Dieser Angelo-Faden 2 entsendet ganz besonders viele Seitenzweige. Dadurch, daß der Prinz und Marinelli hier den Schuß hören, mündet sein erster Zweig ein. Der zweite 412, 14 (25, 37), als Marinelli einen maskierten Reiter kommen sieht, nämlich Angelo. Dieser Angelo-Faden nun wird bis zum Eintritt Angelos 413, 2 (26, 11) mehrfach mit dem laufenden Faden verknotet und spaltet sich 413, 36 (26, 45) in 2 Äste: der erste bricht mit Angelos Abgang sofort und definitiv ab, der andere führt 414, 1 (27, 1) mit Marinellis Gedanken die Ereignisse weiter.

Der dritte Faden, der vom Überfall ausgeht, wirkt wieder an mehreren Punkten herüber. Zuerst 414, 10 (27, 8), als der

[1]) Vgl. oben S. 22.

Prinz Emilia kommen sieht. Zweitens 415, 9 (27, 38), wo Marinelli sie kommen hört. Drittens 415, 13 (28, 2), wo sie mit dem Diener wirklich eintritt.

Einen vierten Zweig des Überfall-Fadens bildet auch Claudia. Auch dieser wirkt an mehreren Stellen ein: 418, 7 (30, 11); 418, 30 (30, 33); 419, 3 (30, 38).

Den fünften Zweig bildet der Bote, der nach Sabionetta zu Odoardo reitet; vgl. 433, 6 (41, 25).

Den sechsten bildet die Rückkehr des Wagens mit Appianis Leichnam; vgl. 430, 20 (39, 27). Dieser Faden verschlingt sich mit dem Orsina-Faden, da Orsina bei ihrer Fahrt nach Dosalo dem Wagen begegnet und dadurch den Tod Appianis erfährt, was 430, 35 ff. (39, 42 ff.) wirksam wird.

Kehren wir zum Anfang des 3. Aktes zurück. Der laufende Faden der ersten Szene von Seite 412 (25) spaltete sich Zeile 22 (46) dadurch, daß der Prinz abgeht. Wenn dieser 414, 10 (27, 8) wieder eintritt, so ist das eine Folge des Überfall-Fadens. Er sieht Emilia ankommen und will sich mit Marinelli darüber besprechen. Dadurch laufen hier 3 Fäden zusammen: der Prinzen-Faden von 412, 22 (25, 46), der Marinelli-Faden von 414, 7 (27, 5—7) und der Emilia-Zweig aus dem Überfall-Faden. Noch einmal zweigt der Prinzen-Faden 415, 5 (27, 36) ab: der Prinz belauscht das Gespräch des Auftritts 4, um 416, 28 (29, 7) im geeigneten Moment hervorzutreten und den Fortschritt weiterzuführen. 417, 35 (30, 4) zweigt dieser Faden, mit dem Emilien-Faden verschlungen, ab, um bis 421, 24 (32, 37) hinter der Bühne weiterzulaufen.

Dafür spaltet sich 417, 36 (30, 4) ein kleiner Marinelli-Faden ab, in den an mehreren Stellen der Claudia-Faden einwirkt und schließlich einmündet. Zu einem Faden verschlungen, laufen beide bis ans Ende des Aktes 421, 19 (32, 36) und vereinigen sich dann hinter der Bühne mit dem Prinzen-Emilia-Faden von 417, 35 (30, 4).

Wir brauchen nur wenig zu ergänzen, um den 4. Akt mit dem 3. innerlich zu verbinden. 422, 4—6 (33, 8—10) erzählt der Prinz, was sich inzwischen ereignet hat: Claudia hat den Tod Appianis erzählt, Emilia wird ohnmächtig, der Prinz verläßt das Zimmer, um sich von Marinelli Aufklärung geben zu lassen. Das sind also nachgebrachte Motive. Damit beginnt der laufende Faden des 4. Aufzuges 421, 24 (32, 37). Von 424, 7 (34, 36) an wirkt auch der

4. Aufzug.

Besuch des Prinzen in der Messe ein und weiter, indem Marinelli hier dem Prinzen die Schuld an Claudias Verdacht zuschieben kann.

425, 6 (35, 22) mündet, aber von außen her, der Orsina-Faden ein, der schon 379, 22—380, 5 (1, 18—25) in der ersten Szene des 1. Aktes lief. Wie wir früher gezeigt haben,[1]) folgt die Ankunft der Orsina hier aus jenem kleinen Faden. An dieser Stelle wirkt der Orsinafaden an zwei Stellen ein:

425, 6 (35, 22), wo der Diener ihre Ankunft meldet, und 425, 29 (36, 3), als Marinelli sie kommen hört. 426, 3 (36, 7) mündet er ganz ein, als sie selber auftritt.

Bis hierher treibt Orsina den Gang der Ereignisse nicht vorwärts. Also ist der Orsina-Faden bis hierher sicher ein Nebenfaden. Er spinnt sich auch nicht aus dem Plan des Prinzen und Marinellis heraus, Emilien in ihre Gewalt zu bringen; sondern Orsina verfolgt selbständig ein eigenes Ziel, nämlich sich an dem Prinzen zu rächen und ihn zu töten, vgl. 436, 13 (44, 1) ff. Wenn die Gräfin aber jetzt auftritt, so wirkt sie dadurch unbewußt auf das Verhalten Marinellis und des Prinzen: sie fördert deren Pläne freilich nicht, sondern stört sie, sie hemmt. Nach der Lage der Dinge muß die Hofpartei versuchen, sie wieder los zu werden, sie zu entfernen. Dadurch verknüpft sich hier der Orsina-Faden enger mit dem laufenden Hauptfaden.

Man betrachtet die Orsinaszenen gewöhnlich als Episode und stellt sie den Riccaut-Szenen an die Seite. Mit Unrecht. Denn die letzteren könnte man bei einer Aufführung weglassen ohne Schaden für den Zusammenhang mit den späteren Szenen. Orsina aber läßt sich nicht streichen. Wohl ist der größte Teil ihrer Szenen für den dramatischen Fortgang entbehrlich, von der Meldung ihrer Ankunft an bis zum Auftreten Odoardos 432, 26 (41, 14): aber von da an wird sie für den Zusammenhang des Dramas unentbehrlich. Nicht daß sie den Prinzen eine Zeitlang stört, nicht daß sie errät, daß der Prinz „ein Mörder" ist, noch daß sie diese Neuigkeit in Guastalla bekannt machen will, wirkt auf den Fortgang des Dramas ein, sondern daß sie ihre Kenntniß der Beziehungen des Prinzen zu Emilia und ihren Verdacht über den Urheber der Ermordung Appianis dem alten Odoardo anvertraut, dadurch wirkt sie gewaltig auf das Geschehen in den weiteren Szenen ein. Von dem Moment an, wo Orsina errät, daß der auftretende Odoardo

---

[1]) Oben S. 9—11.

Emiliens Vater ist, und den Entschluß faßt, ihm ihren Verdacht anzuvertrauen, um dadurch den Prinzen in seinen Plänen zu stören, — diese Absicht ist der springende Punkt, — von dem Moment an ist der Orsina-Faden nicht mehr Nebenfaden, sondern Hauptfaden. Die Orsina-Auftritte seit Odoardos Ankunft sind unmöglich zu streichen; sie sind für den dramatischen Fortschritt wichtig und nötig und darum Hauptfäden.

Betrachten wir die Szenen von 425, 6 (35, 22) an genauer, so sehen wir, daß der Prinz zuerst dem Diener Battista den Auftrag gibt, die Gräfin nicht vorzulassen. Dadurch zweigt 425, 13 (35, 29) ein kleiner Battista-Faden ab, dessen Verlauf wir ergänzen müssen: Battista versucht vergeblich, sie überhaupt zurückzuhalten, vgl. 426, 4—5 (36, 8 und 9). Dagegen verhindert er, daß sie in das Zimmer tritt, wo Claudia und Emilia sind, vgl. 427, 1—2 (36, 38 und 39). Zweitens gibt der Prinz Marinelli den Befehl, sie abzuweisen 425, 25 (35, 42) ff. Daraus folgt, daß Marinelli bleibt und 426, 8 (36, 12) von Orsina angesprochen wird. Auch dieser Versuch, die Gräfin fern zu halten, mißlingt; daraus folgt, daß der Prinz selber 429, 11—21 (38, 28—38) sie abweist. Der Prinz begibt sich wieder zu den Damen 429, 21 (38, 38): damit spaltet sich aus den verschlungenen Fäden ein Zweig ab, der hinter der Bühne mit dem Emilia-Faden zusammenläuft. Der zweite Zweig läuft von 429, 22 bis 432, 26 (38, 39 bis 41, 14) im Zusammenhang weiter. Hier würde Orsina abgehen, und damit ihr Faden abbrechen, wenn nicht an dieser Stelle der Odoardo-Faden einmündete.

Wir haben schon früher ergänzt, daß Odoardo nach 398, 14 (15, 21) zu Appiani geht, wie dieser 403, 1 (18, 39) erzählt, dann nach Sabionetta reitet, um auf das Brautpaar zu warten, und dort durch einen Diener die Nachricht von dem Überfall erhält. Diese letzten verbindenden Glieder werden 433, 6—9 (41, 25—29) von Odoardo nachgebracht. Darauf reitet er hierher und tritt 432, 27 (41, 15) in den Lauf des Dramas ein.

Dieser ergänzte Odoardo-Faden ist technisch betrachtet Nebenfaden. Denn wenn auch der Ritt des Boten nach Sabionetta und dadurch Odoardos Ritt nach Dosalo aus dem Überfall folgen, so geschehen sie doch nicht, um Emilia aus der Gewalt des Prinzen zu befreien, sondern zunächst nur aus der Absicht, seiner Familie gegen Räuber zu Hülfe zu kommen. Wenn Odoardo auftritt, hat er noch nicht die geringste Ahnung davon, daß er seine Tochter erst

dem Prinzen entreißen müsse. Erst durch Orsina erfährt er die Wahrheit, erst sie reizt ihn an, Emilia sofort mit sich zu nehmen und dadurch den Plänen des Prinzen entgegen zu arbeiten. Das geschieht im 7. Auftritt 436, 5 (43, 39) ff. Erst von diesem Augenblick an, wo Odoardo sich entschließt, Emilia dem Prinzen zu entreißen, ist der Odoardo-Faden Hauptfaden, weil auch Odoardo dadurch zu einem Gegenspieler wird, der bewußt dem Plan des Prinzen entgegen arbeitet.

434, 5 (42, 16) zweigt aus diesem Geflecht ein erster Faden ab: Marinelli muß mit dem Prinzen ein neues Mittel ersinnen, um Odoardo zu entfernen, der ihnen natürlich den Besitz der Emilia streitig machen wird. So mündet dieser Marinelli-Zweig in den Prinzen-Faden ein, vgl. 437, 7 (44, 30).

Ein zweiter Zweig läuft von 434, 8 bis 437, 2 (42, 17 bis 44, 27) weiter: Orsina bringt Odoardo zu der Erkenntnis, daß Appiani ermordet worden ist und Emilia entführt werden soll.

Dann mündet 437, 5 (44, 28) aus dem großen ergänzten Geflecht hinter der Bühne mit Claudias Auftreten ein Zweigfaden ein, verknüpft sich mit diesem Orsina-Odoardo-Faden und läuft bis 438, 20 (45, 36) mit ihm fort. Daran schließen sich ergänzte Glieder: Odoardo bringt die Damen an den Wagen. Nun gabelt sich dieser Faden hinter der Bühne: 1. die Damen fahren in die Stadt, 2. Odoardo bleibt, um den Prinzen zu sprechen und Emilia abzuholen. Dieser Faden wirkt herüber auf den 5. Aufzug: 438, 25 (45, 37), indem Marinelli und der Prinz den Obersten aus dem Fenster beobachten und daran Mutmaßungen über sein ferneres Verhalten anknüpfen. Ebenso 439, 24 (46, 26). Er läuft mit dem Marinelli-Faden zusammen: 440, 15 (47, 5).

5. Aufzug. Zu Anfang des 5. Aufzuges laufen nur noch drei selbständige Fäden. 1. Der Odoardo-Faden, wie wir eben gesehen haben, mit dem Ziel, Emilia dem Prinzen zu entreißen; 2. ein Faden: Prinz und Marinelli, mit dem Ziel, Odoardo los zu werden und Emilia zu behalten; 3. läuft längere Zeit hinter der Bühne ein Faden, der aus den Seelenvorgängen Emilias besteht, die sich gegen die Wünsche des Prinzen richten.

Diese beiden letzten Fäden haben sich aus dem großen Geflecht von Fäden auseinander gespalten, das im 4. Akt hinter der Bühne lief und eine Zeitlang den Prinzen, Emilia und Claudia einschloß, bis 434, 5 (42, 16) Marinelli hinzutrat und dem Prinzen Odoardos

Ankunft mitteilte. An dieser Stelle zweigte sich hinter der Bühne der erste Ast ab, der 438, 25 (45, 37) in den 5. Aufzug einmündet, indem Marinelli und der Prinz sich beraten und dann das Zimmer verlassen. Aus ihrem Geflüster errät aber Claudia, daß ihr Mann angekommen wäre, darum geht sie schon vorher hinaus zu Odoardo. Dieser zweite Ast des großen Geflechtes mündet 437, 5 (44, 28) in den 4. Akt ein. Es läuft also ein 3. Ast hinter der Bühne weiter: Emilia allein.

Die 1. Zeile des 5. Aufzuges 438, 25 (45, 37) folgt sowohl aus der letzten Zeile des 4. Aufzuges 438, 20 (45, 36) und was danach zu ergänzen ist, — als auch aus dem ergänzten Faden, der mit Marinellis Abgang 434, 5 (42, 16) abzweigte. Es laufen hier also 2 Fäden, die miteinander verflochten sind. 439, 28 (46, 31) läuft der Marinelli-Faden hinter die Bühne und gabelt sich da.

Der eine Zweig mündet 440, 15 (47, 5) mit Marinellis Auftritt wieder in den Odoardo-Faden, der von 439, 31 bis 440, 12 (46, 32 bis 47, 4) allein lief.

Der andere Zweig besteht aus dem, was der Prinz allein hinter der Bühne tut und denkt.

441, 19 (47, 44) spaltet sich der Marinelli-Faden wieder ab, läßt den Odoardo-Faden von 441, 22 bis 442, 2 (48, 1—14) allein laufen und vereinigt sich hinter der Bühne wieder mit dem 2. Zweig, dem Prinzen-Faden. Vereinigt münden sie 442, 5 (48, 15) in den Odoardo-Faden, verschlingen sich mit ihm und laufen zusammen bis 446, 22 (51, 37). Da spalten sie sich. Der Odoardo-Faden läuft auf der Bühne weiter; hinter der Bühne aber vereinigt sich der Prinz-Marinelli-Faden mit dem Emilia-Faden, spaltet sich aber gleich darauf wieder von dem Emilia-Faden ab und läuft hinter der Bühne, bis er 449, 33 (54, 13) wieder einmündet und bis zum Ende durchläuft.

Der Emilia-Faden wirkt herüber auf den Odoardo-Faden 447, 3 (52, 5), als Odoardo Emilien erblickt, mündet 447, 7 (52, 7), wo sie ihn anredet, und läuft mit dem Odoardo-Faden verschlungen, bis 449, 30 (54, 11), von da noch mit dem Prinzen-Faden verknüpft, bis zum Ende des Dramas.

§. 5. Ergebnisse von § 4.

1. Die meisten Motive des Dramas sind innerlich zu Fäden und die Fäden zu einem Geflecht verbunden. Brüche sind selten

und finden sich mehr im Anfang. Das macht Lessings Meisterschaft aus.

2. Je weiter das Stück rückt, um so weniger münden Fäden von außerhalb ein. Der letzte ist der Orsina-Faden.

3. In dem Geflecht des ganzen Dramas tritt ein Stück als besonders fest in sich geschlossen und wirksam hervor: die Pläne Marinellis, des Prinzen und was sich daraus direkt entwickelt. Die Fäden, die bezw. soweit sie dazu gehören, haben deutlich den Charakter von Hauptfäden. Alle andern sind Nebenfäden.

Woran sind diese Hauptfäden zu erkennen? Sie richten sich alle ihrer Absicht nach auf einen Punkt: „Emilia soll einer Gegenpartei abgewonnen werden“. Marinelli, der Prinz, Angelo und Battista streben danach, Emilia den Galottis und Appiani zu entreißen. Die Gegenpartei will Emilia behalten und vor dem Hof retten; sie besteht aus den drei Galottis und Orsina. Emilia selbst widerstrebt dem Prinzen seit der Begegnung in der Messe, Claudia, seitdem sie begriffen hat, von wem der Überfall ausgeht, Odoardo, seitdem ihn Orsina aufgeklärt hat, und Orsina, seitdem sie den Zusammenhang der Ermordung Appianis mit der Gegenwart Emilias auf Dosalo erraten, den Vater erkannt und den Plan gefaßt hat, ihn aufzuklären. Sie ist nur solange aktive Gegenspielerin, bis sie Odoardo den Dolch gegeben hat.

Appiani gehört nicht eigentlich zum Gegenspiel, denn er tritt gar nicht in den Kampf ein. Nur wenn wir annehmen, daß er die Abfahrt nach Sabionetta beschleunigt, um aus der Nähe Marinellis fortzukommen, reagierte er auf Marinellis Plan und gehörte dies Stück eines Fadens zu einer Abwehr. Im übrigen aber erfährt oder errät Appiani überhaupt nicht, daß man seiner Braut nachstellt. Selbst nicht bei seinem Tode. Auch hier nimmt er noch an, daß der Mord nur ein Racheakt sei und stammelt den Namen seines Feindes Marinelli. Appiani gehört also zwar zu der Familie Galotti, aber nicht zur dramatischen Partei Galotti.

Diese Hauptfäden sind also Teile eines Kampfes mehrerer Parteien, der sich um Emilia dreht: an diesem Ziele sind sie auch als Hauptfäden erkennbar.

4. Das Geflecht der Hauptfäden beginnt da, wo das Kampfziel als solches sichtbar wird. Das ist deutlich der Fall bei der ersten Nennung Emilias 388, 8 (7, 39), wo die Begierde des Prinzen

aufflammt; der Gegner ist durch den Bräutigam, der Kampf durch die drohende Heirat gegeben.

Der Schluß des Hauptfadengeflechts liegt da, wo das Ziel endgültig verfehlt wird: in Emilias Tod 449, 27 (54, 8).

Daß der innere Zusammenhang nach rückwärts über den Beginn der „Handlung" 388, 8 (7, 39) nach vorwärts über den Tod weggeht, tut nichts. In diesen überschießenden Stücken fehlt jedenfalls den handelnden Personen das Kampf- und Zielbewußtsein. Damit sind die Fäden dieser Stücke als Nebenfäden charakterisiert, die Stücke selbst als Einleitung und Schluß des Hauptstücks. Das ergibt auch sofort der Eindruck beim Lesen, noch mehr bei einer guten Aufführung.

Der Beginn des Hauptfadengeflechts ist das erregende Moment, das Ende die Katastrophe, das zwischen beiden liegende Geflecht selbst „die dramatische Handlung".

Die Nebenfäden vom Beginn des Dramas bis zum erregenden Moment bilden die Exposition, von der Katastrophe bis zum Schluß des Dramas den Abschluß.

5. Solcher „Handlungen" gibt es in „Emilia Galotti" nur eine. Die alten Kunsttheorien haben solche „Einzahl der Handlung" unter „Einheit der Handlung" begriffen. Erst allmählich ist aus der Forderung der „Einzahl der Handlung" die andere der „Einheitlichkeit" derselben geworden. Jene hängt ab von der Existenz nur eines Hauptfadengeflechts, diese von dem inneren Zusammenhang solchen Geflechts, der seinerseits durch die Richtung auf ein Ziel bestimmt wird.

6. Gerade so sehr weicht auch der alte Begriff der Einheit der Zeit von dem neueren ab.

Aristoteles[1]) forderte gar keine Einheit der Zeit. Er sagt (Kap. 5, § 4): *ἔπι δὲ τῷ μήκει, ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν,* . . . .

Daraus haben Spätere jene Forderung gemacht, die wir Einzahl des Tages nennen könnten, um sie genauer zu kennzeichnen.

Dabei ist zu beachten, daß es für den Gehalt eines Dramas natürlich ganz gleichgültig ist, wieviel Zeit ein Stück umfaßt. Etwas anders aber steht es mit seiner Wirkung von der Bühne.

---

[1]) Über die Dichtkunst. Ausgabe von Susemihl, Leipzig 1874.

Zunächst freilich scheint es gleichgültig zu sein, ob der Zuschauer sich vorstellen muß, daß das Spiel auf der Bühne in Wirklichkeit 12 Stunden oder 24 oder mehr dauere. Denn allemal wird von dem Zuhörer gefordert, sich vorzustellen, daß das ganze Drama mehr Zeit brauche, als er im Theater sitzt. Für die Phantasie aber machen da weder Stunden noch Tage noch Wochen etwas aus. Bei „Macbeth" fragt während der Aufführung niemand, ob zwischen der ersten Begegnung Macbeths mit den Hexen und seinem Tode in der Schlacht Wochen oder Monate liegen. Es können sogar Jahre sein. Shakespeare vermeidet, wahrscheinlich mit Absicht, genaue Zeitangaben, um desto freier mit der Zeit umspringen zu können; denn er weiß, daß die Phantasie der Hörer ihm willig durch Wochen, Monate und Jahre folgt. Man könnte diese Behandlung der Zeit „Verwischen" nennen.

Wenn man nun auch seit Lessing die Forderung der Einzahl des Tages als unkünstlerisch und sinnlos ablehnt, so darf man dabei doch nicht übersehen, daß es eine andere Art, die Zeit im Drama zu behandeln, gibt, als Shakespeare sie hat. Shakespeare läßt uns darüber im Unklaren, welche Zeit zwischen den einzelnen Verwandlungen liegt. Und nur während solcher Verwandlungen kann die Phantasie der Hörer über kleine und große Zeitintervalle wegspringen, ohne die Illusion zu zerstören. Dagegen ist es während des Spiels ganz unmöglich, sich vorzustellen, daß der Vorgang in einem größeren Zeitabschnitt sich abwickele, als er tatsächlich gebraucht. Eine Szene, die auf der Bühne zehn Minuten dauert, kann auch in unserer Vorstellung nur zehn Minuten gedauert haben. Anderen Zumutungen gegenüber versagt die Phantasie.

Dagegen ist die Illusionsfähigkeit der Phantasie über die Länge der Zeiten, die während der Pausen der Aufführung verstreichen sollen, erstaunlich groß und wohl unbegrenzt. Shakespeares Bühne gab ihm die Möglichkeit, sehr oft solche Pausen einzuschieben zur Verwandlung der Szene. Daher geht leicht und mühelos die Phantasie des Hörers in Macbeth, Lear, Hamlet usw. durch beliebig große Zeiten. Bei diesen drei Dramen können z. B. gut Jahre zwischen dem Anfang und dem Ausgang liegen und müssen sicher Monate verstreichen. Allerdings hütet sich Shakespeare, wie es scheint, sehr sorgsam, genaue Zeitangaben zu machen und die Aufmerksamkeit des Hörers überhaupt auf die Zeit zu lenken.

Ein moderner Dichter hat für solche Abkürzungen der Zeit nur die Pausen zwischen den Akten zur Verfügung; er müßte also die-

selbe Spanne Zeit, z. B. 4 Jahre, seine Hörer in wesentlich größeren Schritten durchlaufen lassen.

Z. B.: Wenn Shakespeare ein Stück schreibt, in dem die ausgelassenen Zeiten 4 Jahre umfassen, so könnte er diese 4 Jahre in 24 Teile zerlegen, wenn wir die 4 Aktpausen zwischen den 5 Akten und in jedem Akt nur 4 Verwandlungen zwischen den Auftritten rechnen. Dann würden bei jeder Verwandlung nur 2 Monate übersprungen. Der moderne Dichter hat dafür fast nur die 4 Aktpausen übrig. Bei seinem Drama rückte dann jeder Akt um 1 Jahr vorwärts.

Dieser schematische Vergleich soll natürlich nur dazu dienen, die Verschiedenheit der Zeitbehandlung anschaulich zu machen.

Diese Verschiedenheit hängt wie so manche andere ausschließlich von der äußeren Einrichtung der Bühne ab, die uns heute viele Verwandlungen verbietet.

Bei so großen Sprüngen geht die Phantasie der Hörer nicht so leicht und willig mit wie bei den vielen kleinen in einem Shakespeareschen Stück. Es kostet uns eine ziemliche Mühe, uns vorzustellen, daß in der Pause zwischen den Akten ein Jahr verflossen sei, und wenn unserer Phantasie solche schwere Arbeit gar mehrere Male zugemutet wird, versagt sie ganz, und die Illusion ist unrettbar zerstört.

So erklärt sich das Bestreben der Dichter nach Shakespeare, die vorgestellte Zeit des Dramas abzukürzen, es nicht mehr wie „Lear“, „Macbeth“ und „Hamlet“ durch Jahre hindurch spielen zu lassen, sondern in so kurzer Zeit wie möglich.

Dadurch entsteht aber eine ganz neue Einheit der Zeit. Wenn man vom Hörer garnicht mehr verlangt, sich vorzustellen, daß in den Pausen längere Zeiten verflossen seien als in Wirklichkeit verfließen, dann besteht die Einheit der Zeit in ununterbrochenem Ablauf; ohne Sprünge läuft die vorgestellte Zeit vom ersten Heben des Vorhangs bis zum letzten Fallen genau so gleichmäßig ab, wie in Wirklichkeit. Die sämtlichen dargestellten und in den Pausen gedachten Vorgänge brauchten zu ihrem Geschehen in der Wirklichkeit nicht mehr Zeit als in der Aufführung.

Meines Wissens hat Goethe dies Ideal von Einheit der Zeit in zwei Dramen erstrebt: „Iphigenie“ und „Tasso“. Lessing strebt auch danach und erreicht es in „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ und „Nathan, der Weise“. In „Emilia Galotti“ nicht ganz.

Die dramatische Handlung der „Emilia" läuft an einem Tage ab in schneller Aufeinanderfolge der Akte. Der erste Akt beginnt sehr früh am Morgen, aber auch noch zu Beginn des zweiten ist es früher Vormittag. Es braucht nur wenig Zeit zwischen den Akten zu vergehen; der Gang des Prinzen zur Messe, die ziemlich lange Szene in der Kirche, die kurze Losreißung Emilias und ihre Flucht können sich alle hinter der Bühne abspielen während der ersten Szenen des zweiten Aktes. Auch Marinellis Besuch bei Angelo kann während der Pause geschehen, so daß Angelos Auftreten zeitlich ohne Sprung erfolgen kann.

Am meisten Zeit verstreicht wohl zwischen Akt 2 und 3. Dazwischen liegt Marinellis zweiter Besuch bei Angelo, seine Fahrt nach Dosalo und Angelos letzte Vorbereitungen zum Überfall. Zu gleicher Zeit treibt Appiani seine Leute an, die Abfahrt zu beschleunigen und fährt mit den Damen hinaus bis Dosalo. Zu dem Allen würde in Wirklichkeit mindestens eine Stunde nötig sein.

Die letzten Akte 3, 4 und 5 folgen aber Schlag auf Schlag hintereinander, nur wenige Minuten sind dazwischen gedacht. Kein Theater dürfte bei der Aufführung hier eine große Pause einschieben, sondern müßte sie hinter den zweiten Akt legen.

Hinter dem dritten Akt ist nur zu ergänzen, daß Klaudia ins Zimmer tritt, wo der Prinz mit Emilia ist, daß sie etwas vom Tode Appianis erzählt, daß Emilia ohnmächtig wird, daß der Prinz darum aus Schicklichkeit mit Marinelli das Zimmer verläßt, aber auch, um Marinelli nach dem Tode Appianis zu fragen. Damit beginnt das Spiel wieder, es können nur wenige Minuten dazwischen liegen.

Ebenso zwischen Akt 4 und 5. Odoardo führt Orsina und Claudia an den Wagen und geht im Garten auf und ab, um sich zu beruhigen. Das kann zusammen auch nur ein paar Minuten dauern. Da treten der Prinz und Marinelli aus dem Zimmer, um ihn zu beobachten; damit beginnt der 5. Akt.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Zeit auf dreierlei Art behandelt werden kann:

I. Durch Überspringen ganzer Zeitabschnitte.

Auch da sind 2 Arten möglich.

a) Zeiten werden bei jeder Verwandlung, auch der Auftritte innerhalb der Akte, übersprungen und zwar entweder

α) große oder

β) kleine.

b) Zeiten werden nur in den Aktpausen übersprungen, entweder

α) große oder

β) kleine.

Wir hatten gesehen, daß Lessing diese letzte Art anwendet.

II. Zeiten werden überhaupt nicht übersprungen. Diese Behandlung scheint Goethe in Iphigenie und Tasso gewählt zu haben.

III. Die Zeit wird absichtlich verwischt. Das scheint Shakespeares bewußte Technik gewesen zu sein.

Die stärksten Wirkungen von der Bühne verbürgt Lessings Art (I, b, β) und Goethes Art (II).

7. Die „Einheit des Ortes“ im Sinne der Franzosen ist nicht gewahrt und doch wieder beobachtet, wo sie die Wirkung des Bühnenspiels unterstützt.

Der erste Akt spielt im Kabinett des Prinzen, der zweite in einem Saal der bürgerlichen Stadtwohnung der Galottis, der dritte im Vorsaal des Schlosses Dosalo. Von nun an wird die Einheit des Ortes gewahrt: auch der vierte und fünfte Akt spielt auf Dosalo in demselben Saal. Dadurch erreicht der Dichter zweierlei: erstens kann die Bühne bei der Aufführung die Akte schnell aufeinander folgen lassen und so den niederschmetternden Eindruck steigern; zweitens wird die Phantasie des Hörers nicht abgelenkt: die Szenerie ist ihm bekannt und kann ihn nicht fesseln, seine ganze Aufmerksamkeit konzentriert sich unwillkürlich auf das Spiel auf der Bühne.

Vom Beginn des dritten Aktes werden also Handlung, Zeit und Ort ähnlich behandelt. Die vielen Fäden des ersten und zweiten Aktes laufen zu einem Hauptfaden zusammen; die Akte spielen zeitlich fast ohne Unterbrechung im schnellsten Tempo hintereinander; die Örtlichkeit bleibt dieselbe. Das alles zusammen bringt jenes atemlose Tempo und jene gewaltige Wirkung hervor, durch die „Emilia“ noch heute den Hörer erschüttert.

§ 6. Der Aufbau der Handlung in Absätzen.

Was in der Dramaturgie bis jetzt unter „Aufbau der Handlung“ verstanden wird, ist etwas anderes als wir hier meinen.

Dort ist der Aufbau des ganzen Dramas gemeint, aller Szenen, die sich vor den Augen der Zuschauer abspielen sollen. Wir hingegen untersuchen allein den Aufbau desjenigen Geflechts von Hauptfäden, das wir in dem im § 5 bestimmten Sinn „dramatische Handlung“ nennen.

Über Beginn und Ende der Handlung hatten wir schon gehandelt, das erregende Moment und die Katastrophe sind also für uns gefunden. Selbstverständlich sind das Punkte, die sich beim Lesen, bei der Aufführung und bei der Zergliederung scharf herausheben.

Aber es gibt noch andere, bei denen man ebenso deutlich das Gefühl hat, daß ein wichtiger Schritt geschieht, bei denen man deutlich spürt, daß die Handlung einen Absatz macht.

Natürlich können solche Punkte nicht in den Fäden liegen, die sich hinter der Bühne abspielen, sondern müssen in den Fäden enthalten sein, die bei der Aufführung im Spiel sichtbar werden; sonst würden sie ohne Wirkung bleiben. Ebenso natürlich müssen sie in Hauptfäden liegen und nicht in Nebenfäden; denn ihre Wichtigkeit erhalten sie ja nur durch ihre Bedeutung für das Ziel der Handlung, welches ja grade in den Hauptfäden erstrebt wird.

Für unsere Zwecke genügt es, wenn wir von dem Fadengeflecht als solchem absehen und die „Handlung“ als Ganzes nehmen, um danach die Gliederung festzustellen.

Nächst dem Beginn und dem Ende der Handlung der „Emilia“ hebt sich besonders stark ein Stück heraus, das man mit „Höhe“ bezeichnen kann. Sie wird durch 2 Punkte begrenzt.

Wenn im 3. Akt Szene 5, 416, 28 (29, 7) der Prinz zu Emilia tritt, fühlt der Zuschauer sehr deutlich, daß der Prinz seinem Ziele einen großen Schritt näher kommt, insofern als er jetzt seinen persönlichen Einfluß auf Emilia ausüben kann, der Prinz, dessen Macht über Menschen und besonders Frauen bekannt ist.

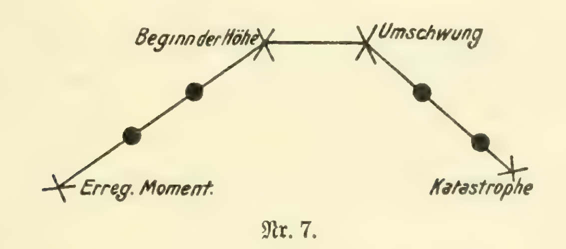
Damit allein wäre freilich dieser Punkt nur ein wichtiger Punkt neben anderen. Doch ist er mehr, er ist der Beginn der Höhe.

Wir setzen den Beginn der Höhe an das Ende des vierten Auftrittes, weil da die Hofpartei der Erreichung ihres Zieles am nächsten kommt. Dann ist der ganze fünfte Auftritt die „Höhe“.

Das Ende der Höhe 418, 10 (30, 13) gibt einen neuen Punkt. Hier tritt etwas ein, das den Prinzen an der Erreichung seines Zieles hindern muß: die Gegenwart der Mutter. Kam bis jetzt der Prinz seinem Ziele immer näher, so beginnt er jetzt sich davon zu entfernen. Darum ist dieser Endpunkt der Höhe der Umschwung.

Man vergleiche die Skizze. Vom erregenden Moment an geht die Handlung auf das Ziel der Handlung los, in Stufen, die eine immer größere Annäherung an das Ziel bewirken. Solche Stufen markieren die Punkte. Mit der letzten Stufe beginnt die Höhe.

Mit dem nächsten Punkte aber, dem Umschwung, verläßt das ganze Drama die Richtung auf das Ziel der Handlung. Wohl behalten es der Prinz und Marinelli im Auge, aber das Geschehen



Nr. 7.

wird von jetzt an durch die Gegenpartei so beeinflußt, daß die beiden immer mehr vom Ziele abgedrängt werden, bis sie es schließlich in der Katastrophe endgültig verfehlen.

Diese vier Punkte, erregendes Moment, Beginn der Höhe, Umschwung und Katastrophe sind die wichtigsten Punkte der Handlung, weil sie ihren Verlauf ganz genau bestimmen und begrenzen.

Daneben aber gibt es noch einige Zwischenpunkte, die, wenn auch nicht so wichtig, doch die steigende und die fallende Handlung gewissermaßen disponieren. Sie sind gleichmäßig verteilt, insofern zwei zwischen erregendem Moment und Höhe, zwei zwischen Umschwung und Katastrophe liegen.

Den ersten von diesen Zwischenpunkten setzen wir 398, 25 (15, 28) an, als Emilia auftritt. Gleich ihre ersten Worte lassen uns merken, daß der Prinz seinen Plan ausgeführt hat, aber dabei gescheitert ist. Das zeigt ihre ängstliche Verwirrung deutlich genug an. Damit ist für die Handlung ein Absatz gegeben: wenn dieser

Versuch mißlungen ist, muß der Prinz einen anderen machen. Die Erwartung entsteht: was wird er nun unternehmen?

Der zweite Punkt folgt bald darauf 408, 18 (22, 45). Als die Beleidigung: „ein ganzer Affe" — fällt, entscheidet sich, daß Marinelli jetzt den Weg der Gewalt nimmt, daß ihm, dem Feigling, kein anderes Mittel als Mord übrig bleibt, um den Gegner zu beseitigen, von dem er nur den Tod im Zweikampf oder Vernichtung seiner Stellung am Hofe erwarten kann. Mit dieser Ahnung baldigen Unglücks schließt der zweite Akt.

Nach dem Umschwung folgt als wichtigster Zwischenpunkt Punkt 3: 421, 3 (32, 19). Es ist der Augenblick, da Claudia den Zusammenhang des Todes Appianis mit Marinellis Besuch bei Appiani und Emilias Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche durchschaut. Das bedeutet eine neue Schwierigkeit für den Hof.

Ebenso der vierte Zwischenpunkt. Nicht daß inzwischen auch Orsina alles durchschaut hat, sondern daß sie den Vater Odoardo zur Erkenntnis der Situation bringt, erlangt für den Verlauf der Handlung einschneidende Bedeutung. Darum setzen wir diesen vierten Zwischenpunkt 436, 4 (43, 38) an.

So heben sich zusammen acht Hauptpunkte heraus.

Man könnte freilich noch mehr Absätze der Handlung unterscheiden, aber da sie nicht dieselbe Wichtigkeit haben wie diese acht, auch bei der Aufführung nicht so lebhaft empfunden werden, nennen wir sie Nebenpunkte.

Wegen ihrer geringen Wichtigkeit verzichten wir darauf, sie ausführlich zu beschreiben und beschränken uns darauf, sie aufzuzählen.

Den ersten setzen wir da an, wo der Prinz sich entschließt, Emilia in der Kirche zu sprechen 391, 22 (10, 16).

Den zweiten da, wo Graf Appiani die Gesandtschaft nach Massa definitiv ablehnt. Das geschieht 408, 1 (22, 28). Damit ist gegeben, daß Marinelli ihn nicht mehr gütlich entfernen und dadurch die Hochzeit aufschieben kann. Die Erwartung regt sich, was wird Marinelli jetzt tun?

Der dritte liegt dicht neben dem vierten im 1. Auftritt des 3. Aktes. 411, 21 (25, 10) gibt der Prinz indirekt seine Zustimmung zu dem Anschlag, den Marinelli vorbereitet hat. Das war ja in der ganzen Szene das Ziel Marinellis. Gleich darauf fällt der Schuß, den Appiani auf die Banditen abgibt — vgl. 413, 24 (26, 33) und der zweite Schuß, mit dem Angelo den Grafen ver-

wundet. Damit hat Marinellis Plan, soweit er gegen Appiani gerichtet war, sein Ziel erreicht. Man fragt sich wieder: „Was folgt daraus?"

In der fallenden Handlung, nach dem Umschwung, liegen weder so viele noch so deutliche Nebenpunkte.

Als ersten kann man 432, 2 (40, 35) ansehen, wo Orsina den Zusammenhang durchschaut. Dieser Punkt wird nur dadurch wichtig, daß er eine notwendige Vorstufe zu dem vierten Hauptpunkt ist. Er liegt aber nicht in der echten Handlung, sondern in dem Orsina-Nebenfaden.

Sodann kann man noch vier Nebenpunkte ansetzen. Da Odoardo zuerst die Absicht hat, den Prinzen mit dem Dolch der Orsina zu töten, so liegt ein Nebenpunkt offenbar da, wo er davon abkommt und statt dessen beschließt, Emilia mit sich zu nehmen und Gott die Rache für Appiani zu überlassen. Dieser zweite Nebenpunkt der fallenden Handlung liegt außerhalb der Bühne, als Odoardo während der 1. Szene des 5. Aktes in innerem Kampfe im Garten auf und ab geht. Vgl. 438, 26 und 439, 31 (45, 39 und 46, 32) ff.

Der dritte liegt da, wo Odoardo diese friedliche Absicht aufgibt und den Plan faßt, Emilia zu töten 446, 7 (51, 22).

Der vierte und fünfte liegen dicht beisammen: 446, 32 (52, 2) will Odoardo „fort", um seinen „gräßlichen" Plan lieber doch nicht auszuführen; 4 Zeilen später 447, 3 (52, 6) bleibt er, weil er Emilias Eintritt als Wink des Himmels ansieht.

§ 7. „Emilia" als Typus des Zieldramas.

Aus der vorstehenden Zergliederung ergibt sich, daß die „Emilia" ein überaus sorgfältig gebautes Werk ist, streng in sich geschlossen und kunstvoll architektonisch aufgerichtet. Darin liegt ein gut Teil der Kraft und Wucht seiner Wirkung begründet.

Wesentlich für die Wirkung ist die Technik: die „Handlung" stellt einen Kampf dar, der auf einen Zielpunkt gerichtet ist (Gewinnung der Emilia). Die „Handlung" ist also eine Zielhandlung.

Notwendig ist solche Richtung der Handlung nicht. Wesentlich kann z. B. auch sein, daß sich die „Handlung" folgerichtig aus einem Ausgangspunkt herausspinnt. Dann hat sie ihren Beziehungspunkt

nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit. Wir könnten solche Handlung eine Folgehandlung nennen. So ist wohl u. A. „Lear“ angelegt.

Es ist auf den ersten Blick klar, daß die jetzt, besonders seit Freytag, üblichen dramatisch-technischen Begriffe: Handlung, erregendes Moment, Höhe, Katastrophe, so wie sie verstanden werden, für den Typus des Ziel-Dramas geschaffen sind. Es ist zweifelhaft, ob sie auch sonst passen. Es wird sich zeigen, daß sie begrifflich nicht klar sind. Auf Grund solcher Zergliederung lassen sie sich aber für dies Drama und weiterhin wohl überhaupt für jedes Drama dieser Gattung begrifflich scharf definieren. Die meisterhafte Klarheit der „Emilia“ beweist, daß Lessing diese Begriffe gehabt und bewußt angewendet hat.

Ich gebe die Definitionen und einige andere, welche hergehören — zunächst immer nur für dies Drama bezw. für diese Art Dramen gültig — in der Formulierung, wie sie Herr Professor Saran in seiner Vorlesung über „Iphigenie“ gab.

1. „Stoff“ ist die Sage, Geschichte, Erzählung, die einem Drama zu Grunde liegt, bevor der Dichter daran gearbeitet hat.
2. Die Fabel ist der „Stoff“, nachdem ihn der Dichter für seine Zwecke bearbeitet hat, indem er ihn ergänzte oder verkürzte, veränderte und in Zusammenhang brachte. Man kann die „Fabel“ eines Dramas „erzählen“.
3. Das Drama ist die für eine Aufführung durch Schauspieler bearbeitete Fabel.

Für das Drama — zunächst nur von der Art der „Emilia“! — sind die folgenden Begriffe wesentlich:

4. Die „Handlung“ ist das Geflecht der Hauptfäden, welches, durch das „Ziel“ bestimmt und zusammengehalten, lückenlos und in innerem Zusammenhang der Glieder vom erregenden Moment bis zur Katastrophe läuft. Der innere Zusammenhang der Glieder ist vorhanden, wenn er überall logisch nach Grund und Folge aufgewiesen werden kann.
5. Beiwerk sind alle Teile des Dramas, die nicht zur dramatischen „Handlung“ im eben bestimmten Sinne gehören. Also:
   a) die Szenen vom Beginn des Dramas bis zum erregenden Moment (Exposition) und von der Katastrophe bis zum Schluß (Abschluß).

b) Episoden, die bloß charakterisieren und vervollständigen.
c) kleine Einzelzüge, die schildern, beleuchten und ausmalen.
d) lyrische Einlagen und Stimmungsbilder.

6. Das Handlungsziel ist das, worum sich der Kampf der Parteien dreht. Hier: Gewinnung der Emilia.
7. Das erregende Moment ist der Punkt, wo das Handlungsziel zum ersten Male deutlich sichtbar wird, es bezeichnet also den Beginn der dramatischen Handlung.
8. Die Katastrophe ist der Punkt, wo das Handlungsziel entweder erreicht oder endgültig verfehlt wird: der natürliche Schluß der „Handlung".
9. Die Höhe ist die Stelle, wo die Partei, die in der Katastrophe unterliegt, ihrem Ziele am nächsten ist.
10. Den Beginn dieser Stelle nennen wir den Beginn der Höhe. Der Umschwung ist der Punkt, wo jene Partei beginnt, sich vom Ziel zu entfernen.
11. Steigende und fallende Handlung ist die Handlung vom erregenden Moment bis zum Beginn der Höhe und vom Umschwung bis zur Katastrophe.
12. Haupt- bezw. Zwischenpunkte gehören zu den großen Stufen der Handlung; sie bezeichnen die Schritte, mit denen sie sich dem Ziel oder der Katastrophe nähert.

§ 8. Zur Entwicklung des Begriffs der Handlung seit Aristoteles.

Seit Aristoteles bildet der Begriff der Handlung den Hauptbegriff in der Technik des Dramas. Aber der Begriff hat seinen Inhalt gewandelt; in Sonderheit schiebt ihn die Definition von Saran ganz aufs Technische hinüber. Darum ist wohl eine Darstellung der Entwicklung am Platz, besonders, weil auch Lessing über den Begriff gehandelt hat.

Aristoteles' Ansichten über die Handlung finden wir in seiner Poetik. Ich zitiere nach der Ausgabe von Susemihl, II. Auflage, Leipzig 1874.

Aristoteles.

In Kap. 6, § 2 bestimmt Aristoteles die Tragödie als „μίμησις πράξεως", „eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen

bestimmten Ausdehnung . . . . in selbsttätiger Vorführung der handelnden Personen und nicht durch bloßen Bericht, und dies Alles in einer Weise, daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von eben dieser Art von Affekten erzielt", und in 6, § 9 als: „μίμησις πράξεως καὶ βίου", „nachahmende Darstellung von Handeln und Leben, nicht von Personen".

Eine Handlung aber werde immer von bestimmten handelnden Personen vollführt, die notwendig von einer bestimmten Beschaffenheit sind in Bezug auf Charakter und Verstand, „οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν". (6, § 5.) Naturgemäß gäbe es zwei Ursachen aller Handlungen, Verstandesreflexion und Charakter (6, § 5 b).

Die Darstellung der Handlung ist die Fabel, „μῦθος" (6, § 6). Unter Mythos versteht Aristoteles die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen „τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων" (6, § 6) das Wichtigste von allen Stücken der Tragödie (6, § 9), den Endzweck der Tragödie (6, § 10). Ohne Handlung könne es keine Tragödie geben (6, § 11), der Mythos sei aber die Grundlage und gleichsam die Seele der Tragödie (6, § 14).

Die Handlung müsse vollständig in sich abgeschlossen sein, ein Ganzes bilden und eine gewisse bestimmte Ausdehnung haben „τελείας καὶ ὅλης πράξεως . . ἐχούσης μέγεθός τι" (7, § 2). Ein Ganzes aber ist alles, was Anfang, Mitte und Ende hat (6, § 2). Anfang sei dasjenige, welches selber mit Notwendigkeit nicht nach einem Andern ist, nach welchem aber seiner Natur nach etwas Anderes da sein oder werden muß, Ende im Gegenteil, welches selber seiner Natur gemäß nach etwas anderem, sei es nun mit Notwendigkeit oder doch nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, aber nach welchem kein anderes; Mitte endlich, was eben so sehr naturgemäß selber nach anderem ist als anderes nach ihm. Hieraus folgt dann, daß wohlangelegte Fabeln weder in einem willkürlichen Punkte anfangen noch enden, sondern sich nach den in diesen eben gegebenen Bestimmungen liegenden Gesetzen richten müssen (7, § 3).

Die Stelle ist wichtig: wir meinen dasselbe wie Aristoteles, wenn wir inneren Zusammenhang der Fabel fordern. Das wird durch 8, § 4 klar: die Handlung müsse einheitlich im Sinne des in sich abgeschlossenen Ganzen sein, und es müssen die Teile der Fabel sich so aus den Begebenheiten zusammensetzen, daß, wenn irgend einer dieser Teile umgestellt oder hinweggenommen, damit das Ganze

selbst zerstückt und verrückt wird. Denn dasjenige, dessen Vorhandensein oder Fehlen sich durch nichts bemerkbar macht, sei kein Teil des Ganzen.

Ausdrücklich warnt Aristoteles davor, die Einheit der Fabel darin zu erblicken, daß sie sich um eine Person drehe (8, § 1). Auch darf die Komposition der Fabel nicht den Charakter der geschichtlichen Darstellung an sich tragen, in der man genötigt ist, nicht sowohl die Darlegung einer einheitlichen Handlung zu seiner Aufgabe zu machen, als vielmehr die Einheit der Zeit zu beobachten und alles dasjenige zu erzählen, was sich in einer und derselben Zeit mit einer oder mehreren Personen zutrug, wovon denn das eine mit dem andern in einem bloß zufälligen Verhältnis steht (33, § 1).

Vielmehr müsse in der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit begründet sein, daß die eine Begebenheit gerade diese andere nach sich zöge (8, § 3 vgl. 15, § 6). Denn es sei ein großer Unterschied, ob eine Begebenheit aus einer andern oder bloß auf eine andere folge (10, § 3). Auch Mitleid trete dann in höherem Grade ein, wenn die Begebenheiten durch einander begründet seien (9, § 11).

Von allergrößter Wichtigkeit ist 23, § 2: „Und so wie um die nämliche Zeit die Seeschlacht bei Salamis vorfiel und die Niederlage der Karthager in Sizilien, die durchaus nicht beide in Beziehung auf einen gemeinsamen Zweck standen, so ist auch nach der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Zeiten manches miteinander verbunden, was zu keinem einheitlichen Zwecke zusammengeht". Damit gibt Aristoteles an, wodurch die Einheitlichkeit der Handlung, der innere Zusammenhang, zustande kommt: durch die Beziehung auf einen gemeinsamen Zweck.

Von allen Fabeln und Handlungen seien die episodenhaften die schlechtesten (9, § 10). Der Dichter müsse darauf achten, daß die Episoden wirklich zur Sache gehören (17, § 4) und kurz seien (17, § 5).

Bei den tragischen Fabeln sei eine gewisse Länge vonnöten, aber diese müsse noch wohl zu behalten sein (7, § 10). Diejenige Ausdehnung, welche dazu erforderlich ist, daß innerhalb eines Verlaufes von solchen Begebenheiten, welche in wahrscheinlicher oder notwendiger Abfolge stehen, ein Wechsel aus Unglück in Glück oder umgekehrt sich vollziehen kann, sei das richtige Maß der Ausdehnung (7, § 12).

Eine jede Tragödie zerfalle ferner in Schürzung (δέσις) und Lösung (λύσις). Oft bilden die noch außerhalb und jenseits der

eigentlich dargestellten Handlung liegenden Begebenheiten und manche von den innerhalb ihrer befindlichen die Schürzung, alles übrige aber die Lösung. Schürzung sei alles von Anfang an bis zu demjenigen Teile hin, welcher die Grenze bildet, von der ab der Wechsel des Schicksals einzutreten beginnt, Lösung aber alles das, was von diesem Anfange des Glückswechsels bis zum Ende erfolgt (18, § 1).

Hier wird besonders klar, daß Aristoteles den Begriff der Handlung nicht auf die von uns dargestellte „Handlung" beschränkt, sondern sogar auf die Vorgeschichte des Dramas ausdehnt. Seine „Schürzung" und „Lösung" decken sich dagegen etwa mit unserer steigenden und fallenden Handlung.

Daß auch die Lösung einer tragischen Fabel sich aus der Fabel selber ergeben müsse und nicht durch die Schwebemaschine (15, § 7), ist nichts Neues, sondern ergibt sich aus dem inneren Zusammenhang nach Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit.

Mit Notwendigkeit müsse eine richtige tragische Fabel einen einfachen und nicht zwiefältigen Ausgang haben (13, § 4). Zwiefältig sei der Ausgang, wenn er entgegengesetzt endet für die Besseren und für die Schlechteren (13, § 7).

Alle Fabeln zerfallen in einfache und verwickelte, insofern auch die Handlungen selbst, deren Nachahmung ja die Fabeln sind, bereits von Natur diese zweifache Beschaffenheit an sich tragen (10, § 1). Einfach sei eine solche Handlung, innerhalb welcher der Schicksalswechsel ohne unerwartete Wendungen und Erkennungen vor sich geht, (10, § 2), verwickelt dagegen eine solche, in welcher der Schicksalswechsel mittels Erkennung oder unerwarteter Wendung oder beider zustande kommt (10, § 3). Die schönste Tragödie sei freilich die, welche nicht einen einfachen Verlauf nimmt.

Überblicken wir das Ganze, so müssen wir beachten, daß hier das Wort Handlung einen anderen und weiteren Begriff hat, als wir ihm geben. Aristoteles' Begriff Handlung ist nicht technisch, sondern im Sinne des täglichen Lebens gefaßt. Auch die Vorgeschichte gehört für ihn dazu. Handlung und Mythos sind wie Objekt und dichterische Nachbildung unterschieden; die Inhalte beider Begriffe berühren sich aber nahe infolge der μίμησις-Lehre.

Renaissance. Die Bemerkungen des Aristoteles haben ein sonderbares Schicksal gehabt. Jahrhundertelang vergessen, wurden sie dem Abendlande erst durch die Übersetzung des arabischen Philosophen Averroes

wieder bekannt gemacht. Es ist hier nicht der Ort, näher darauf einzugehen, denn der Begriff der Handlung hat sich in jenen Zeiten nicht weiter entwickelt, sondern ist im Gegenteil weit hinter Aristoteles zurückgeblieben. Bekanntlich haben die Kommentatoren des Aristoteles und die Kunsttheoretiker der Renaissance den großen Griechen ganz falsch verstanden und ihm irrtümlich „Regeln“ über die Einheit der Handlung, der Zeit und sogar des Ortes zugeschrieben, wie sie Aristoteles gewiß nicht im Sinne hatte. Aus dieser trüben Quelle übernahmen die Franzosen die berühmten drei Einheiten.

Die Franzosen

Daneben läuft eine andere Quelle. Schon Seneca scheint die griechische Tragödie insofern äußerlich nachgeahmt zu haben, als er auch ihre Einheitlichkeit der Zeit und des Ortes, die sich aus technischen Rücksichten auf Chor und Bühne erklären, streng beibehielt, obwohl seine Neuerung, die Einteilung in Akte, gerade diese Einheiten entbehrlich gemacht hätte. Sein Beispiel war für viele Dichter der Renaissance maßgebend, besonders seitdem auch die griechischen Tragiker selbst bekannt wurden. So konnte man damals auch aus vielen Dramen Regeln abstrahieren, die mit den Ansichten des Aristoteles nur noch wenig gemeinsam hatten.

Lessing.

Erst Lessing arbeitete den ursprünglichen Sinn der Regeln wieder heraus. Er baute selber auf diesem Grunde weiter.

Als er in der „Hamburgischen Dramaturgie“ die reinen Begriffe des Aristoteles wieder herstellte, hatte er schon in der „Abhandlung über die Fabel“ seine eigenen erweiterten Anschauungen dargelegt. „Jede Erdichtung“ sagt er dort, „womit der Poet eine gewisse Absicht verbindet, heißt seine Fabel. So heißt die Erdichtung, welche er durch das Drama herrschen läßt, die Fabel seines Dramas.“ [1])

Eine Handlung definiert er als „eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Die Einheit des Ganzen beruhe auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke. [2])

Das sind freilich dieselben Ansichten, wie sie Aristoteles hat, aber übersichtlicher und energisch betont.

Nachdrücklich hebt Lessing hervor, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken,

[1]) Lachmann-Muncker, Band VII S. 418, 4 ff.

[2]) Ebenda 429, 16 ff.

wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei.[1]) Das hat wohl auch Aristoteles gemeint, aber nicht besonders hervorgehoben.

Ganz neu und äußerst wichtig ist aber folgender Gedanke Lessings: „Der dramatische Dichter macht die Erregung der Leidenschaften zu seinem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen als durch nachgeahmte Leidenschaften, und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzt, welchen sie sich zu nähern oder von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muß also in die Handlung selbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, daß verschiedene Leidenschaften nebeneinander bestehen können."[2]) „Die Handlung des Dramas muß außer der Absicht, die der Dichter damit verbindet, auch eine innere ihr selbst zukommende Absicht haben".[3]) Also außer der Absicht des Dichters findet Lessing auch Absichten in der Handlung, die der Dichter hineingelegt hat, bestimmte Ziele, die er im Interesse der dramatischen Bewegung den Leidenschaften gesetzt hat.

Daß er unter dem Endzweck der Handlung die Absicht des Dichters versteht, erkennen wir aus folgender Bemerkung: „Handlung wird allezeit eine Folge von Veränderungen sein, die durch die Absicht, die der Fabulist damit verbindet, zu einem Ganzen werden."[4]) Dabei weist er aber darauf hin, daß es Veränderungen freier, moralischer Wesen sein müssen.[5]) Also sind bei Lessing die Absicht des Dichters und die Absichten der dramatischen Personen getrennt.

Lessing braucht also Handlung i. W. für unsern Begriff „Fabel". Nach ihm ist sie eine Folge von Veränderungen freier, moralischer Wesen. Sie kann auch aus inneren Kämpfen von Leidenschaften und aus Gedankenfolgen bestehen. Durch die Absicht des Dichters erhält sie Einheit. Sie muß jedoch auch eigene innere Absichten haben, die unter eine Hauptabsicht gestellt und den Personen beigelegt sind.

Freytag. Trotzdem Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas" der dramatischen Handlung über 80 Seiten widmet (neunte Auflage, Leipzig, 1901), kommt er in der Erkenntnis des Wesens der Hand-

[1]) Ebenda 435, 8 ff.
[2]) Ebenda 438, 7 ff.
[3]) Ebenda 438, 3 ff.
[4]) 439, 35 ff.
[5]) 440, 4 ff.

lung nicht über Aristoteles und Lessing hinaus, außer etwa in einer einzigen Stelle auf Seite 28. Hier sagt er, daß der innere Zusammenhang im Drama dadurch hervorgebracht werde, daß jedes folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet werde als Wirkung einer dargestellten Ursache. Im Übrigen entspricht sein Begriff Handlung unserm Begriff „Fabel".

Besonders deutlich wird das auf Seite 20 ff. Dort spricht er von „einer Begebenheit, deren Verlauf und innerer Zusammenhang durch die dramatischen Vorgänge in der Seele der Helden dem Zuschauer deutlich wird" und fährt fort: „Diese Begebenheit, wenn sie nach den Bedürfnissen der Kunst zugerichtet ist, heißt die Handlung". Noch deutlicher Seite 21 Anmerkung: „Was hier Handlung heißt: der für das Drama bereits zugerichtete Stoff". Das ist unser Begriff „Fabel".

Demgemäß sind Freytags Definitionen für die einzelnen Punkte unklar. Bei Freytag wirkt Lessings Unterscheidung von Absicht des Dichters (Komposition der „Fabel") und Absicht der handelnden Parteien (Komposition der technischen „Handlung"). Hier wird die Unklarheit des Begriffs erkennbar: man muß eben mit Saran den Begriff der „Handlung" in dem oben definierten, rein technischen Sinn von dem älteren Aristotelischen ablösen.

Seite 107 erklärt Freytag das erregende Moment: „Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen". Hier wird in der Handlung des Dramas die „bewegte Handlung" unterschieden. Es macht sich sichtlich das Bedürfnis geltend, das besser zu scheiden, was Saran oben als „Fabel" und „dramatische Handlung" auseinanderhält.

Sarans Definition ist kürzer und auch klarer, weil sie als Kennzeichen statt des Aufsteigens eines Gefühls oder Willens das Sichtbarwerden des Zieles des Willens angibt.

Seite 109 spricht Freytag von der Steigerung: „in einer gegebenen Richtung hebt sich Stimmung, Leidenschaft, Verwicklung". Dagegen gibt Saran — allerdings nur für den Typus des „Zieldramas" — an, wodurch die Richtung gegeben wird, nämlich durch das Handlungsziel. Seite 113 definiert Freytag den Höhenpunkt als: „die Stelle des Stückes, in welcher das Ergebnis des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt." Dagegen wäre nichts

zu sagen, wenigstens für die hier in Rede stehende Art von Dramen, nur daß bei Sarans Definition der Höhepunkt Beziehungen hat zum Handlungsziel.

Seite 88 behandelt Freytag den „Beginn der Reaktion", einen Punkt, den wir den „Umschwung" nannten. Er sagt: „der Punkt, von welchem ab die Tat des Helden auf denselben zurückwirkt, ist einer der wichtigsten im Drama". Diese Definition, welche auf alle Dramen passen soll, paßt auf unser Drama nicht. Denn, wenn Claudia durchschaut, daß Appianis Ermordung mit dem Besuch des Prinzen in der Messe zusammenhängt, wirkt das garnicht auf den Prinzen zurück, der ja nach Freytags Ausdruck hier der Held sein müßte, der die verhängnisvolle Tat auf der Höhe des Dramas vollbracht hätte, sondern auf eine ganze Reihe von Menschen: Emilia, Claudia, Odoardo. Und zweitens ist doch viel wichtiger, daß, wie Sarans Definition angibt, die bisher siegreiche Partei hier von ihrem geraden Wege auf das Handlungsziel abgedrängt wird.

Ganz allgemein gehalten und undeutlich sind Freytags Bemerkungen über die Katastrophe. Er sagt Seite 120: „Katastrophe des Dramas ist uns die Schlußhandlung. In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige Tat aufgehoben." Hier bezeichnet das Wort Schlußhandlung offenbar die letzte Tat oder die letzte Begebenheit, wieder ohne jede Beziehung auf das Ziel des ganzen Kampfes. Auch ist der Ausdruck Befangenheit unklar. In unserem Drama bleiben wenigstens verschiedene Hauptcharaktere „befangen": der Prinz in Liebe und Reue, Odoardo in Schmerz und Trotz, Claudia in Angst und Verzweiflung. Worauf es ankommt, ist, daß dieser bestimmte Kampf um dieses bestimmte Ziel, den Besitz Emilias, ein für alle Mal sein Ende erreicht.

Bellermann. Wichtig ist, was Ludwig Bellermann in seinem Buche „Schillers Dramen" 1. Teil Seite 40 ff über die Einheit ausführt. Er knüpft an Lessing an, lehnt aber den Lessingschen Ausdruck „Endzweck" ab, „da ja dadurch das Drama selbst zu einem Mittel herabgedrückt würde". Er will lieber den Punkt, auf den die Bewegung des Stückes hingeht, das Ziel des Dramas nennen. Von einem solchen Ziele könne man in zwei verschiedenen Bedeutungen sprechen. Das erste, das für die äußere Gliederung der Handlung von Bedeutung sei, nennt er das Ziel der Handlung. In jedem Drama müsse sich angeben lassen, was die Handelnden wollen, und da das Drama stets einen Kampf darstelle, so werde das Ziel von

einer Person oder Partei erstrebt, während die andere, das sogenannte Gegenspiel, es zu hindern suche und jene Bestrebungen kreuze.

In diesem Sinne müsse für das ganze Stück, für alles, was die noch so zahlreichen Personen wollen oder tun, das Ziel der Handlung einheitlich sein. Ganz wie Lessing!

Später fährt Bellermann fort, daß in der Tragödie, also nicht in jedem Drama, ein anderer Punkt noch maßgebender für die Einheitlichkeit sei. Es sei nämlich in dem Getriebe der Handlung immer ein Punkt vorhanden, wo die Handlung tragisch werde, d. h. es müsse sich in jeder Tragödie die Stelle bezeichnen lassen, bei welcher der tötliche Ausgang des Ganzen zur Notwendigkeit werde. Es sei der Punkt, um dessen willen der Dichter die Tragödie geschrieben habe. Bellermann nennt ihn das tragische Ziel. Dieser Punkt sei nicht das Ziel der handelnden Personen, welche es im Gegenteil oft garnicht ahnen, sondern des Dichters. Er sei gleichsam der Augenpunkt, nach dem dieser das Kunstwerk gliedert und gestaltet. Er brauche durchaus nicht am Schluß des Stückes zu liegen. Er sei die Tat, bei welcher dem Zuschauer die Gewißheit aufgehe, daß der Held sich mit Notwendigkeit sein eigenes Grab grabe.

Von diesen Bemerkungen Bellermanns fördert uns am meisten, daß er Lessings „Absicht der Handlung“ „Ziel der Handlung“ nennt. Seine Ausführungen über das tragische Ziel scheinen mir dagegen schon darum nicht sehr wichtig, weil sie nur für die Tragödie Geltung haben sollen. Ich glaube aber nicht, daß sich der Bau der Tragödie bei gleichem Typus wesentlich von dem Bau jedes andern Dramas unterscheidet. Bei allen Dramen gibt es ein Ziel des Dichters. Bei der Komödie hat es komischen Charakter, bei der Tragödie einen tragischen, beim Schauspiel einen neutralen, der nicht leicht mit einem Wort bezeichnet werden kann. Dieser Unterschied rechtfertigt keineswegs eine Ausnahmestellung der Tragödie. Auch scheint mir die Behauptung, das tragische Ziel sei der Punkt, um dessen willen der Dichter die Tragödie geschrieben habe, die Absicht des Dichters willkürlich und zu eng zu bestimmen. Wenn man z. B. beim Tasso sagen darf, Goethe habe die Absicht gehabt, die Entwicklung eines Charakters oder einer Leidenschaft darzustellen, so sehe ich nicht, wie man hier den Begriff des tragischen Zieles fruchtbringend verwenden kann.

Zusammenfassung.

Betrachten wir die Entwicklung der behandelten Begriffe im Zusammenhange, so sehen wir, daß einige Forderungen des Aristoteles unverändert in Geltung geblieben sind, nämlich

1. Die Forderung der Einheitlichkeit jeder „Fabel“ im Sinne des inneren Zusammenhangs,
2. Die Forderung der Wahrscheinlichkeit der Begebenheiten.

Dagegen ist seine Forderung, daß der Ausgang einfach sein müsse, „nicht verschieden für die Besseren und die Schlechteren“, niemals diskutiert worden. Wenn aber das Drama ein Kampf zweier Parteien ist, so kann der Ausgang nicht im Sinne des Aristoteles einfach sein, denn dann muß eine Partei siegen, die andere unterliegen. Es bleibe unentschieden, ob Aristoteles sagen wollte, daß bei einer tragischen Katastrophe der Untergang aller tragischer sei, als der Untergang einzelner.

Für alle Teile der Tragödie hatte Aristoteles Kausalzusammenhang gefordert. Saran beschränkt diese Fassung etwas, indem er nur für das Geflecht der Hauptfäden durchlaufenden, inneren Zusammenhang fordert, d. h. nur für die dramatische Handlung in seinem, dem engeren Sinne.

Eine reichere Entwicklung nimmt Aristoteles' Begriff der Einheit der Handlung. Er selber definiert sie als Unentbehrlichkeit aller Teile. Lessing fördert den Begriff sehr bedeutend dadurch, daß er zeigt, wodurch Einheit zustande komme, — was Aristoteles nur nebenbei angemerkt hatte —, nämlich durch Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke, dem Zweck des Dichters. Ganz neu und äußerst fruchtbar ist, daß Lessing von der Absicht des Dichters die innere Absicht der Handlung abtrennt. Trotz Bellermann scheint mir die Absicht des Dichters für die Technik des Dramas weniger Wert zu haben, als Lessings innere Absicht der Handlung, für die Bellermann den glücklichen Namen „Handlungsziel“ prägte. Dadurch erkennen wir die Einheit des Dramas als Übereinstimmung aller Teile der „Handlung“ in Rücksicht auf das Ziel der „Handlung“.

Der Begriff der Handlung blieb von Aristoteles bis Freytag und Bellermann fast unverändert und entsprach unserem der „Fabel“ (oben S. 40) des Dramas. Erst Saran unterscheidet streng zwischen „Fabel“ und „Handlung“. Solange man bei dem Worte Handlung

an die Summe aller Begebenheiten eines Dramas denkt, kann man eben dem dramatischen Nerv nicht näher kommen. Erst dadurch, daß Saran den rein technischen Zusammenhang aller Teile untersuchte und aus der Summe aller Begebenheiten, der „Fabel", ein lückenloses Geflecht von Fäden als deren Nervensystem herauspräparierte, wurde der Begriff der „Handlung" im technischen Sinne von dem der „Fabel" losgelöst und beschränkt auf jenes lückenlose Geflecht von Fäden, die alle einem und demselben Ziele zustreben.

Lessings wertvolle Bemerkungen, daß jeder innere Kampf von Leidenschaften und jede Folge von Gedanken eine Handlung ausmache, die zur Fabel tauge, und daß Handlungen Veränderungen freier, moralischer Wesen sein müssen, betreffen nicht den Begriff der „dramatischen Handlung" im engeren Sinne noch den der „Fabel" des Dramas, sondern die Beschaffenheit des Stoffes.

Zu bemerken ist noch, daß bis jetzt alle Praktiker ihre Begriffe und Regeln auf alle Arten von Dramen beziehen. Erst Saran wies auf die großen, inneren Unterschiede in der Technik der Dramen hin und fordert, die verschiedenen Typen des Dramas nach Art und Bau der „Handlung" (im engeren Sinn) zu scheiden.

Zergliederung der „Minna von Barnhelm".

§ 9. Der 1. Aufzug.[1])

Schon früh wurde erkannt und jede Aufführung bestätigt es noch heute, daß die „Minna" etwa in der Mitte nicht recht fortschreitet und nach der Mitte verwirrend wirkt. Man macht dafür gewöhnlich den 4. Akt verantwortlich, besonders wegen der Ring-Intrige und der Riccaut-Szenen. Indes liegen die Fehler der „Minna" tiefer. Ich will auf Grund der Einsichten, die an der „Emilia" gewonnen sind, versuchen, sie genau aufzuweisen.

Wenn ich hier die Handlung dieses Lustspiels kritisiere, so geschieht es selbstverständlich nicht, um die „Minna" neben der gewaltigen Tragödie herabzusetzen. Es ist ja begreiflich, daß Lessing die Technik, zu der er sich ohne Vorläufer in der „Emilia" emporgearbeitet hat, in den Jahren der Arbeit an der „Minna" noch nicht

[1]) Ich zitiere wieder nach Lachmann-Muncker und nach der Schulausgabe von F. Streinz bei Teubner.

besaß. Denn das Lustspiel ist fünf Jahre vor „Emilia Galotti" erschienen.

Zunächst betrachten wir die zusammenhängenden Fäden dieses Dramas in derselben Art wie wir den 2.—5. Akt der „Emilia" in § 2 zergliedert haben.

I. Faden. Der erste Faden läuft vom Beginn des Dramas bis zum Ende des 1. Auftritts 173, 3—10 (1, 1—8). Genau genommen besteht er aus zwei Fäden, von denen der erste Zeile 7 (5) abbricht. Dann beginnt der zweite, indem Just die Sonne hereinscheinen sieht usw.... Dieser zweite bricht Zeile 10 (8) ab, denn das Auftreten des Wirtes folgt nicht aus dem 1. Auftritt.

II. Faden. Daran setzt sich der zweite größere Faden an und läuft durch den ganzen 2. Auftritt bis 176, 21 (3, 107). Dieser Faden ist dadurch interessant, daß er für sich selbst genommen, dramatischen Bau hat. Von Anfang an hat der Wirt das Ziel, Just zu versöhnen. Mit diesem erregenden Moment beginnt der Faden Zeile 13 (9). Der Wirt nähert sich seinem Ziel hauptsächlich durch den spendierten Branntwein immer mehr, Justens Stimmung wird mit jedem Gläschen freundlicher: es sieht so aus, als ob er sich mit dem Wirt versöhnen würde. Relativ am freundlichsten ist Just 175, 1 u. 2 (2, 53 u. 54), das wäre also die Höhe, weil der Wirt hier seinem Ziele am nächsten kommt. Von da aber wächst Justens Ärger wieder, bis er sich zum Schluß in Schimpfen und Schelten entlädt; das wäre also Vorbereitung der Katastrophe: der Wirt wird sein Ziel endgültig verfehlen.

Solchen dramatischen Bau haben viele Fäden dieses Dramas, z. B. auch die Marloff-Szenen. Wir kommen an ihrer Stelle darauf zurück.

III. Faden. Mit Tellheims Auftreten zu Anfang des 3. Auftritts setzt ein dritter Faden ein, weil Tellheims Auftreten nicht aus dem Vorhergehenden folgt. Freilich bricht der 2. Faden nicht ab, sondern wirkt in Justens Schelten und Zorn weiter. Wir haben hier also einen Fall des Übergangs von einem Faden in den andern; auch Verknotung.

Mit dem Abgang des Wirtes am Ende des 3. Auftritts zweigt ein kleiner Faden ab, der hinter der Bühne abbricht. Denn wenn der Wirt im 2. Auftritt des 2. Aktes wieder auf der Bühne erscheint, geschieht das ohne Zusammenhang mit diesem Abtreten.

Anders liegen die Verhältnisse am Ende des 4. Auftrittes. Zunächst läuft der dritte Faden durch den 4. Auftritt bis ans Ende der vorletzten Zeile 179, 21 (5, 200). Hier mündet durch die Ankunft der Rittmeisterin Marloff der vierte Faden ein, verknüpft sich mit dem laufenden Faden Nr. 3 und endet mit Bruch 182, 9 (7, 285). Mit einem vollen Bruch, denn aus diesen Marloff-Szenen folgt nichts für den weiteren Gang des Dramas. Darum sind sie technisch eine echte Episode, die bei einer Aufführung weggelassen werden könnte, ohne daß es der unbefangene Zuschauer bemerken würde.

IV. Faden.

Auch diese Episode hat dramatischen Bau. Das erregende Moment liegt im 6. Auftritt 180, 28 (6, 236), wo die Rittmeisterin offen ausspricht, daß sie gekommen sei, die Schuldverschreibung ihres Mannes einzulösen. Zeile 34 (241) liegt der erste wichtige Punkt: Tellheim findet nichts. Darauf erneuert die Marloff in den nächsten Zeilen ihren Versuch 181, 2 (6, 243). Aber auch Tellheims Ablehnung wird energischer: Marloff sei ihm nie etwas schuldig gewesen. Der dritte Punkt liegt 181, 16 (6, 259), wo sie zum letzten Male den Versuch macht: „nehmen Sie das Geld Herr Major".

Tellheims andauernder Widerstand führt dann 181, 23 (7, 266) auf die Höhe: die Marloff gibt nach.

Eine Art Umschwung stellt Zeile 30 (273) dar: hier wird Tellheim der Angreifer. Der Abgang der Rittmeisterin am Ende des 6. Auftritts wäre dann die Katastrophe: sie ist mit ihrem Plane vollständig gescheitert, Tellheim hat gesiegt.

Der noch folgende 7. Auftritt, in dem Tellheim Marloffs Schuldverschreibung zerreißt, stellt, so wirksam er auch von der Bühne herab sein mag, keinen wichtigen Punkt des kleinen Kampfes mehr dar. Es ist bloßer „Abschluß".

Wenn mit dem 8. Auftritt Just wieder eintritt, so beginnt doch kein neuer Faden, sondern der uns schon bekannte Faden Nr. 3 aus dem 3. und 4. Auftritt läuft hier weiter. Nur daß er inzwischen seinen Inhalt gewechselt hat. Während im Anfang die Kündigung des Zimmers im Mittelpunkt stand, handelt es sich jetzt um Justens Entlassung.

Gerade vor dem Eintritt der Marloff hat sie Tellheim ausgesprochen: 179, 20 (5, 198). 180, 5 (5, 214) wird Just weggeschickt. Dadurch läuft der Faden Nr. 3 hinter die Bühne; mit dem 8. Auftritt mündet er nun wieder in die Szene ein. Und zwar erhält er jetzt in sich dramatischen Bau.

Just hat das Ziel, seine Entlassung rückgängig zu machen; daher liegt das erregende Moment 182, 18 (7, 292): er bittet um Barmherzigkeit. Sein Ziel erreicht er 184, 8 (8, 346), als Tellheim sagt: „Just, wir bleiben zusammen", das ist die Katastrophe.

Eine Art Höhe liegt dazwischen, 183, 18 (8, 322): hier scheint Just am weitesten von der Erreichung seines Zieles entfernt. Aber gleich in der nächsten Zeile beginnt Tellheims Umstimmung, die Just zu seinem Ziele führt.

Mit der letzten Zeile des 8. Auftritts bricht dieser Faden ab.

V. Faden. Nun beginnt mit dem 9. Auftritt ein fünfter Faden: durch einen Bedienten läßt die fremde Herrschaft den Offizier um Entschuldigung bitten, daß sie ihn aus seinem Zimmer verdrängt habe. 185, 13 (9, 382) geht davon ein unwichtiger Seitenfaden ab: der Diener kehrt zu seiner Herrschaft zurück. Daraus folgt aber nichts mehr. Dagegen ist der 10. Auftritt eine wichtige Fortsetzung, weil hier Just unter dem Eindruck der Botschaft des Bedienten den Auftrag erhält, Tellheims Verlobungsring zu versetzen.

In diesem Auftrag dürfen wir nicht das erregende Moment sehen. Denn hier taucht nicht, wie in „Emilia" bei der Nachricht von Appianis Vermählung, ein Ziel auf, das durch sämtliche folgende Akte hin von der einen Partei erstrebt, von der andern bekämpft wird. Dieses kleine Ziel wird im Gegenteil sehr schnell erreicht: Just versetzt den Ring zwischen dem 1. und 2. Akt, so daß ihn der im Wirt 2. Akt, 2. Auftritt schon bei sich hat; vgl. 196, 19 (17, 242).

Nun aber folgt daraus, daß Minna Tellheims Anwesenheit entdeckt, ihn holen läßt und im 8. Auftritt mit ihm zusammentrifft. Das ist natürlich ein sehr wichtiges Stück der ganzen Fabel. Man könnte also doch versucht sein, das erregende Moment 185, 18 (9, 385) anzusetzen.

Nehmen wir an, Lessing hätte diesen Auftrag im 1. Akt, 10. Auftritt als erregendes Moment gemeint, so unterschiede dies sich in seiner Art wesentlich von dem der „Emilia": es würde hier kein Handlungsziel für das ganze Drama sichtbar, sondern dieser Auftrag wäre nur der Anstoß zu weiteren Begebenheiten. An sich verschlüge das nichts, ein solches erregendes Moment würde das Drama dann nicht zu einem Zieldrama machen, sondern zu einem Folgedrama.[1]) Aber solcher Annahme widerspricht, daß der Vorgang des Auftrags dramatisch gar nicht betont ist. (Anders z. B.

[1]) Vgl. oben S. 39 f.

im „Lear“!) Bei der Aufführung ergäbe sich der Nachteil, daß keine kräftige Spannung erzeugt wird und die wichtige Stelle spurlos vorüberginge. Während bei einer Aufführung der „Emilia“ der Leidenschaftsausbruch des Prinzen und sein und Marinellis Plan, die Hochzeit des Grafen zu verhindern, jeden Zuschauer mit Spannung und Angst für das folgende erfüllt, erregt dieser 10. Auftritt nicht die leiseste Neugier: man findet es selbstverständlich, daß Just den Ring versetzt, den Wirt bezahlt und Tellheims Eigentum in ein anderes Gasthaus schafft. Also deshalb kann man hier nicht von erregendem Moment reden. Außerdem sei gleich im voraus bemerkt, daß sich am Ende von Akt 2, 2. Auftritt ein dramatisch stark betontes erregendes Moment derselben Art wie in der „Emilia“ findet, und daß von da an das Drama durchaus den Charakter eines Zieldramas hat. Auch das verhindert, anzunehmen, das erregende Moment liege bereits im 1. Akt, 10. Auftritt. Darüber später ausführlich.

Da besonders die Entschuldigung der fremden Dame Tellheim dazu treibt, den Ring zu versetzen, um das Gasthaus verlassen zu können (vgl. 185, 17 [9, 384]), so folgt der 10. Auftritt aus dem neunten und ist mithin die Fortsetzung des fünften Fadens. Davon zweigt ein Seitenfaden ab am Ende des 10. Auftritts 185, 30 (10, 396) und zwar dadurch, daß Tellheim ins Kaffeehaus nebenan geht; vgl. 185, 23 (9, 391).

Der laufende Faden Nr. 5 läuft weiter durch Justens Monolog bis ans Ende des 11. Auftritts 186, 8 (10, 402). Später setzt er sich zwischen dem 1. und 2. Akt fort, indem Just den Ring wirklich versetzt und geht dann in den Faden des 2. Auftritts 196, 16 (17, 242) ein, als der Wirt Minna den Ring zeigt.

Mit Werners Auftreten im 12. Auftritt beginnt ein neuer, sechster Faden, der bis ans Ende des 12. Auftritts durchläuft. Werner hat die Absicht, dem Major frisches Geld zu bringen; vgl. 186, 14 (10, 406), 187, 20 (11, 442), 187, 33 (11, 456). Aber diese Absicht kann er hier nicht ausführen, da Just sein Geld nicht annehmen will; vgl. 188, 3 (11, 460) ff. Werner gibt sich vorläufig damit zufrieden, so daß auch diese 12. Szene ohne ein erregendes Moment schließt, das für die nächsten Akte dem Drama ein bestimmtes Ziel stellte.

VI Faden.

Da sich mir bei der Untersuchung herausgestellt hat, daß die Werner-Szenen eine eigene „Handlung“, die **Werner-Handlung** bilden,

so lasse ich sie zunächst beiseite, um sie später im Zusammenhang zu besprechen.

§ 10. Der 2. Aufzug.

VII. Faden. Der 2. Aufzug beginnt wieder mit einem neuen Faden, dem siebenten. Er ist nicht dramatisch gebaut und enthält Geplauder, bei dem ein Gedanke assoziativ dem andern folgt. Er bringt in seiner Fortsetzung das erregende Moment.

Wir erfahren 189, 20 und 191, 16 (12, 16 und 13, 73) den Grund von Minnas Reise nach Berlin; sie will von Tellheim „die Haltung der Kapitulation" fordern. Damit wird das erregende Moment, das erst 196, 22 (17, 245) folgt, vorbereitet.

Zunächst läuft dieser siebente Faden bis zum Ende des 1. Auftritts 191, 28 (14, 85). Dann findet ein vorläufiger Bruch statt. Erst gegen das Ende des 2. Auftritts 196, 20 (17, 242) wirkt dieser Faden weiter. Er verknüpft sich an dieser Stelle mit der ergänzten Fortsetzung des fünften Fadens[1]), der Versetzung des Ringes.

VIII. Faden. Zunächst beginnt wieder mit dem Anklopfen und Eintreten des Wirtes 191, 31 (14, 86) ein neuer Faden, Nr. 8.[2]) Der Wirt war Ende des 3. Auftritts von der Bühne abgegangen, zwischen dem 1. und 2. Akt hat Just den Ring an ihn versetzt, aber sein Auftreten hier folgt weder aus dem einen noch aus dem andern, sondern geschieht aus eigenen Absichten; darum entwickelt sich hier ein selbständiger Faden.

Dieser 8. Faden wechselt nun seinen Inhalt. Zunächst will der Wirt die Personalien der neuen Gäste aufnehmen, dabei freilich auch seine Neugierde befriedigen. Das führt Minna dazu, „die Schreiberei bis auf die Ankunft meines Oheims zu lassen". Dadurch kommt das Gespräch auf das Zimmer für diesen Oheim, dadurch auf den Offizier, der daraus vertrieben ist, dadurch auf den Ring, den dieser Offizier versetzt hat. Streng genommen geht der Faden beim Wechsel des Inhalts jedesmal in einen neuen über; der Einfachheit wegen brauche ich keine neuen Zahlen.

Mit dem Augenblick, wo der Wirt den Ring hervorholt und 196, 19 (17, 242) Minna reicht, beginnt der Faden Nr. 7 weiter

---

1) Vgl. oben S. 55.
2) Vgl. oben S. 52.

zu wirken: Minna erkennt Tellheims Verlobungsring, fragt nach Tellheim, erfährt, daß Just noch im Gasthaus ist und schickt den Wirt Ende des 2. Auftritts, um den Major durch Just holen zu lassen.

In diesem 7. Faden liegt nun offenbar 196, 22 (17, 245) das erregende Moment. Es wird ganz ähnlich eingeführt wie in der „Emilia" und ebenfalls dramatisch sehr betont.

Das Ziel der Reise war ganz allgemein, Tellheim zu suchen. Jetzt taucht durch den Ring diese Absicht nicht mehr in allgemeiner Form auf, sondern in ganz fester und bestimmter. Minna will ihren Verlobten jetzt hier in Berlin, hier durch diesen Wirt suchen und holen lassen. Die Wiedervereinigung mit Tellheim kann sie von dieser Zeile an praktisch fördern. So beginnt 196, 22 (19, 245) die **Minna-Handlung**.

Der Wirt kehrt im 4. Auftritt zurück: Just wolle nicht zu Tellheim gehen. Minna gibt den Auftrag, Just zu holen. Just kommt schließlich im 6. Auftritt und sie erfährt von ihm wenigstens, wo Tellheim ist. Nun schickt sie Ende des 6. Auftritts den Wirt zu Tellheim, der schließlich auch im 8. Auftritt erscheint.

So bilden der 2., 4., 6. und 8. Auftritt eine zusammenhängende Kette, während der 3., 5. und 7., die freilich alle aus dem Vorhergehenden folgen, allemal mit Bruch enden. Denn der 4. Auftritt folgt nicht aus dem dritten, sondern aus dem zweiten, der achte nicht aus dem siebenten, sondern aus dem sechsten.

Zwischen dem 6. und 8. Auftritt verknüpft sich der laufende Faden Nr. 7 mit dem Seitenzweig aus Nr. 5,[1]) der mit Tellheims Gang ins Kaffeehaus Akt 1, Auftritt 10 Ende aus Nr. 5 abzweigte.

Daß Tellheim im 8. Auftritt vor Minna erscheint, folgt aus dem erregenden Moment. Denn er kommt nicht von sich aus — er weiß ja nicht einmal, daß es Minna ist, die ihn rufen läßt — sondern Minna hat sein Auftreten veranlaßt: es folgt aus ihrer Absicht, Tellheim wieder zu sehen und zu heiraten, welches Ziel ihr im erregenden Moment ganz nahe scheint. Unwichtige Fäden zweigen von diesem Auftritt dadurch ab, daß Franziska sich mit dem Wirt entfernt.

Der Faden Nr. 7 läuft nun durch den 9. Auftritt bis ans Ende des Aktes durch.

---

[1]) Vgl. oben S. 55.

Zu Beginn des 9. Auftritts erfährt Minna, daß die ganze Lage durchaus nicht so einfach ist, wie sie gedacht hat. Tellheim hat ihr nicht darum so lange nicht geschrieben, weil ihn äußere Umstände daran hinderten, wie sie es annahm (vgl. 191, 24 [14,81] ff.), sondern weil ihm „Vernunft und Notwendigkeit befehlen, Minna von Barnhelm zu vergessen“. Von diesem Augenblicke an muß sich Minna natürlich bestreben, seine Gründe kennen zu lernen und zu widerlegen, 204, 1 (22, 472). Damit tritt die „Handlung“ auf eine neue Stufe.

Dieser Punkt verhält sich zum erregenden Moment so wie Marinellis Planfassung zum erregenden Moment der „Emilia“, ist also nicht als ein neues erregendes Moment aufzufassen. Minna behält ja ihr Hauptziel fest im Auge; wenn sie das erreichen will, muß sie auch dieses Hindernis überwinden wollen; es liegt sozusagen auf dem graden Wege zum Handlungsziel. Darum bezeichnen wir diesen Punkt als ersten Zwischenpunkt.

Die Sache liegt ähnlich wie in „Emilia Galotti“. Dort ist das Hauptziel, Emilia in die Gewalt des Prinzen zu bringen. Darum muß Appianis Hochzeit mit Emilia gehindert werden. Auch das sind nicht zwei selbständige Ziele, sondern das erste bedingt das zweite.

Zunächst erreicht Minna dies ihr erstes Ziel nicht, sondern Tellheim reißt sich los. Damit schließt der 2. Akt.

Aber dieser Faden Nr. 7, den wir den Minnafaden nennen wollen, weil er dadurch Zusammenhang hat, daß er auf Minnas Hauptziel zusteuert, reißt damit nicht ab. Er läuft — das sei gleich hier gesagt — lückenlos durch das ganze Drama durch und kennzeichnet sich damit als „Handlung“ im technischen Sinne. Er bietet, wie sich zeigen wird, die Haupthandlung. Erst am Ende des 5. Aktes wird nämlich Minnas Ziel erreicht, ihre Wiedervereinigung mit Tellheim. Ich bespreche von nun an zuerst alle Teile des Dramas, die zu dieser Minna-Handlung gehören.

§ 11. Die Minna-Handlung von Akt 3 bis zum Ende.

Zwischen dem 2. und 3. Akt sind einige Fäden zu ergänzen.

Zunächst spaltet sich der Minna-Faden am Ende des 2. Aktes in zwei Zweige:

a) Tellheim schreibt Minna seine Gründe in einem Brief und schickt damit Just zu ihr. Dieser Zweig mündet in die erste Zeile des 1. Auftrittes von Akt 3.

b) Minna kehrt in ihr Zimmer zurück (vgl. 210, 29 [27, 144] ff.). Dort trifft sie Franziska und gibt ihr den Auftrag, niemand vorzulassen; vgl. 206, 18 (24, 9). Dieser Zweig tritt 206, 14 (24, 7) wieder in die Szene, als Just Franziska herauskommen sieht.

Aber beide Zweige haben sich vorher noch gespalten. Von a zweigt c ab: Tellheim bleibt zurück und wartet auf Justens Antwort. Von b zweigt d ab: Minna bleibt auf ihrem Zimmer.

Dadurch, daß Just Franziska anspricht und ihr den Brief gibt 207, 1 (24, 17), verknüpfen sich die Fäden a und b und laufen bis ans Ende des Auftrittes zusammen; aber nur bis 207, 22 (25, 38) gehört dieser Faden zur Minna-Handlung. Denn die Abgabe des Briefes und die Bestellung Tellheims an Franziska dienen der Auseinandersetzung zwischen Tellheim und Minna, die weitere Unterredung Franziskas mit Just von 207, 23 (25, 39) aber hat damit gar nichts zu tun, sie gehört zum dramatischen Beiwerk.

Auch diese Unterredung ist dramatisch aufgebaut. Denn Just verfolgt von Zeile 25 (41) an das Ziel, sich an Franziska für ihre Scheltworte zu rächen. Am weitesten ist er scheinbar von der Erreichung dieses Ziels entfernt 208, 11 (25, 61), dann nähert er sich dem Ziel Schritt für Schritt und hat es bei seinem triumphierenden Abgange 210, 4 (27, 122) erreicht.

Daß er aber abgeht 210, 4 (27, 122), gehört wieder zur Minna-Handlung, denn er will ja die Antwort Franziskas seinem Herrn bestellen. Ebenso gehört zur Minna-Handlung, daß sich Franziska Zeile 9 und 10 (125 und 126) umkehrt und nach dem Zimmer des Fräuleins gehen will, denn sie muß Minna Tellheims Brief bringen. Was sie vorher Zeile 7—9 (123—125) spricht, gehört noch zum Beiwerk. Ebenso später, daß der Wirt kommt und Franziska veranlaßt zu bleiben. Denn auch dieser Faden fördert die Minna-Handlung nicht.

Da in den nächsten Auftritten eine Nebenhandlung, die Werner-Handlung, in den Vordergrund tritt, so ergibt sich, daß in diesem ganzen 3. Akt die Minna-Handlung, welche durchaus die führende

des Dramas ist, fast nicht mehr vom Flecke kommt und zwar gerade nach einem Moment, in dem starke Spannung erregt ist, 206, 3 (24, 544).

Der 3. Auftritt bringt nur Beiwerk, ebenso fast der ganze vierte. Der fünfte und elfte nähert Werner und Franziska einander. Der sechste und siebente bringt Werner und Tellheim zusammen. Der neunte ist reines Beiwerk; nur der achte, zehnte und zwölfte sind Teile der Minna-Handlung, von verstreuten Gliedern abgesehen, über die ich gleich sprechen will.

Z. B. gehört der Schluß von Akt 3, Auftritt 5 zur Minna-Handlung von 215, 19 (31, 299) an, weil Franziska abgehen will und wirklich geht, um Minna Tellheims Brief zu bringen.

Ebenso die letzte Zeile des 6. Auftritts 216, 13 (31, 324), denn Tellheim kommt ja auf Justens Antwort hin, um mit Franziska zu sprechen. Die folgende Unterhaltung mit Werner aber ist natürlich kein Teil der Minna-Handlung.

In diesem Teil und zwar 3. Akt, 4. Auftritt setzt nun noch eine zweite Nebenhandlung ein: die **Franziska-Handlung.** Darüber später im Zusammenhang.

Der 8. Auftritt fängt damit an, daß Franziska heraustritt. Aber weil sie den Wachtmeister sprechen will, gehört diese Zeile zu der Franziska-Handlung. Daß sie aber Tellheim erblickt und seine Anwesenheit Minna meldet, gehört zur Haupthandlung, denn Franziska unterstützt ja ihre Herrin bei ihrem Plan.

Wie wir aus dem 10. Auftritt ergänzen können, erhält Franziska im Zimmer von Minna einen Auftrag an Tellheim, mit dem sie 222, 2 (35, 405) wieder heraustritt und den sie im folgenden ausrichtet. Dadurch gehört auch der 10. Auftritt zur Minna-Handlung. Aber zunächst nur bis 223, 13 (36, 445). Das folgende Stückchen bis 224, 2 (37, 468) hat mit Minnas Ziel nichts zu tun, sondern gehört zu der Annäherung Werners an Franziska. Erst Zeile 3 (469) bis 26 (493) ist wieder Minna-Handlung, ebenso daß Tellheim schließlich abgeht, um sich für den Besuch nach Tisch vorzubereiten. Die Zeilen 27 bis 33 (493 bis 499) aber sind teils Beiwerk, teils gehören sie zur Franziska-Handlung.

Erst 225, 18 (38, 515) findet sich wieder ein Glied des Minna-Fadens, weil, als Franziska hingehen will, das Fräulein heraustritt, um den Major zu treffen. Von nun an läuft der Faden bis zum Ende des 3. Aktes durch.

Grade der letzte Auftritt enthält nun noch einen sehr wichtigen Punkt. Minna sagt 226, 1 und 6 (38, 526 und 531 bis 532): „wenn Tellheim seinen Stolz zu stark merken läßt, will ich ihn mit ähnlichem Stolze ein wenig martern".

Damit taucht — das ist das technisch Wichtige dieser Stelle — für Minna ein neues Handlungsziel neben dem ersten[1] auf. Sie will jetzt nicht nur Tellheim wiedergewinnen, sondern ihn auch für seinen übertriebenen Stolz bestrafen. Dieses zweite Ziel liegt aber, nach der Art wie es hier eingeführt und dann weiterhin erstrebt wird, nicht auf dem direkten Wege zum Hauptziel, als ein Mittel, dieses zu erreichen, wie es die Widerlegung der Bedenken Tellheims[2] war, sondern es ist ein neues Ziel neben dem ersten. Dabei ist noch das „wenn" in Zeile 1 (526) zu beachten. Minna sagt nicht etwa, daß sie schon von jetzt an Tellheim martern wolle, sondern erst später, wenn er seinen Stolz zu sehr merken lasse. Folglich können wir diese Stelle noch nicht als das neue erregende Moment betrachten. Sie ist nur eine Vorbereitung[3]) dazu, damit das eigentliche erregende Moment kurz und wirkungsvoll gegeben werden kann. Dies liegt 243, 15 (50, 561) und ist wieder dramatisch betont.

Zunächst ergänze ich die kleinen Fäden, die den 12. Auftritt mit dem 4. Akt verbinden. Minna und Franziska gehen 226, 11 (38,536) in Minnas Zimmer. Dort essen sie und Minna denkt über die Lektion nach, die sie Tellheim geben will (vgl. 227, 3 [39, 12]). Der Franziska gibt sie dabei eine Rolle zu spielen. Der Plan ist folgender. Wenn Tellheim nicht zu bekehren ist, will Minna so tun, als ob auch sie ihrerseits die Verlobung aufhebe, und andeuten, daß sie sich im Unglück befinde. Wenn sie dann das Zimmer verläßt, soll Franziska das „Unglück" erklären: der Vormund sei gegen die Verbindung mit Tellheim, sie habe aber nicht von ihm lassen wollen, sei deshalb enterbt worden und habe sich zu ihm flüchten wollen. Von ihm aber müsse sie grade jetzt hören, daß er zurücktreten wolle. Zu Beginn des 4. Aufzugs stehen das Fräulein und Franziska vom Tische auf.

Die Riccaut-Szenen unterbrechen episodisch den Minna-Faden. Ich bespreche sie später.

---

[1]) Vgl. oben S. 57.
[2]) Vgl. oben S. 58.
[3]) Vgl. oben S. 56.

Erst der 4. Auftritt gehört wieder zur Haupthandlung, weil Werner die Ankunft Tellheims meldet. Daran setzt sich der 5. Auftritt an. In ihm taucht ein drittes Ziel auf 235, 50 bis 236, 4 (45, 302 bis 308). Hier verfällt Minna auf das Spiel mit dem Ringe. Wenn sie auch selbst zunächst noch nicht recht weiß, wozu es dienen soll — vgl. Zeile 2 (306) —, so verwendet sie es später doch, um Tellheim merken zu lassen, wie wenig ernsthaft ihre Weigerung gewesen. Es dient also damit dem zweiten Ziele („Martern"). Über seine Wirkung im Drama spreche ich später.

Mit Tellheims Eintritt 236, 4 (45, 308) mündet in die Minna-Handlung jener Tellheimfaden wieder ein, der mit Tellheims Abgang 224, 33 (37, 499) abgezweigt war. Tellheim hat sich inzwischen für diesen Besuch zurecht gemacht.

Der Inhalt dieses 6. Auftritts ist kurz der, daß Minnas Versuche, Tellheims übertriebenen Ehrbegriff zu widerlegen, und ihn dadurch zu gewinnen (erstes Ziel),[1]) scheitern. Das ist die Höhe der Minna-Handlung.

Von 242, 26 (50, 538) an ergreift Minna das Mittel, das vorher vorbereitet war:[2]) sie stellt sich, als ob sie von ihrer Seite die Verlobung aufheben wolle und gibt Tellheim den Ring zurück, freilich den falschen: vgl. 243, 15 (50, 561). Damit ist das erregende Moment der neuen „Handlung" gegeben, deren Hauptziel das Martern ist.

Wenn nun diese Verstellung bloß als ein neues Mittel eingeführt wäre, Tellheim wieder zu gewinnen, weil das erste, die Widerlegung seiner Gründe, versagte, so wäre damit kein neues Handlungsziel gegeben. Zunächst dient es auch in diesem Sinne: Tellheim lenkt ein 243, 33 (51, 578). Von dieser Stimmung aus führt der Weg direkt zum 1. Handlungsziel. An dieser Stelle könnte also Minna eigentlich ihr Hauptziel erreichen: hier könnte die Versöhnung und die Wiedervereinigung des Paares erfolgen. Statt dessen schiebt sie Minna noch hinaus, um ihr zweites Ziel zu verfolgen, nämlich Tellheim zu „martern". Damit geht die Einheitlichkeit der Minna-Handlung verloren.

Würde Minna hier ihr erstes Ziel ganz aufgeben, so hätte das Drama an dieser Stelle einen Bruch, es lägen dann zwei

---

[1]) Vgl. oben S. 57.

[2]) Vgl. oben S. 61.

selbständige Minna-Handlungen hintereinander. Zwei Dramen wären aneinander geschoben. Das geschieht freilich nicht: Minna behält das erste Ziel im Auge, verfolgt aber daneben noch ein selbstständiges zweites Ziel. Für die dramatische Wirkung ist das jedoch ein schwerer Nachteil, denn dies zweite Ziel lenkt lange Zeit die ganze Aufmerksamkeit vom ersten Ziele ab und erweckt fast den Eindruck, als ob ein neues Drama begönne.

Dies neue Drama mit dem Ziel „Martern" läßt sich klar herauslösen: sein erregendes Moment liegt 243, 15 (50, 561), sein Höhenbeginn 257, 22 (61, 402), sein Umschwung 257, 33 (61, 412), seine Katastrophe 261, 1 (63, 509).

Zu beachten ist ferner, daß Minnas Weigerung Tellheim, der bisher passiv war, aktiv macht. Damit springt Ende des 4. Aufzugs, im 6. Auftritt, die dramatische Aktion von Minna auf Tellheim über, was ebenfalls für die dramatische Wirkung nicht günstig ist. Besonders nicht, weil Minna später wieder aktiv und Tellheim wieder passiv wird.

Betrachten wir jetzt den Zusammenhang der Fäden, so sehen wir, daß der 7. Auftritt aus dem sechsten folgt und sich in den 5. Akt fortsetzt. Vorher sind allerdings einige Fäden zu ergänzen.

Wenn Tellheim am Ende des 4. Aktes abgeht, sucht er Werner; er findet ihn zuerst nicht, stößt aber mit ihm unvermutet im Gasthaus zusammen. Damit beginnt der 5. Aufzug. An dieser Stelle verknüpft sich der Tellheim-Faden mit dem Werner-Faden, der 235, 13 (45, 287) abzweigte.

Weil Tellheim Werner, Minnas wegen, um Geld ersucht, gehört der 1. Auftritt auch zur Minna-Handlung.

Am Ende 246, 24 (53, 49) spaltet sich dieser Faden. Werner geht ab, holt Geld und bringt es im 11. Auftritt 258, 24 (62, 435), damit tritt dieser Zweig wieder auf die Bühne. Der andere Zweig besteht aus Tellheims Gefühlen und Gedanken im 2. Auftritt und geht in den dritten über.

Hier vereinigt er sich mit einem Franziska-Faden, der 244, 26 (51, 606) hinter die Bühne lief, sich dort mit dem Minna-Faden vereinigte, dann sich wieder davon trennte und hier wieder auf der Bühne sichtbar wird.

Durch den ganzen 3. Auftritt laufen diese Fäden gemeinsam. In dessen letzter Zeile 11 (97) zweigt der Franziska-Faden wieder ab

hinter die Bühne und tritt Zeile 22 (108) mit dem Minna-Faden zusammen wieder in das Spiel.

An dieser Stelle verknüpfen sich diese beiden Fäden auch mit dem Tellheim-Faden.

In diesem 5. Auftritt wird nun ganz klar, daß Minna ihr Hauptziel[1]) eigentlich erreicht hat: Tellheim hat seine Bedenken überwunden. Das muß sie inzwischen durch Franziska erfahren haben. Das wäre technisch die Katastrophe der Minna-Handlung. Aber damit schließt das Drama nicht. Die Handlung geht weiter. Denn von nun an hat Minna bloß ihr zweites Ziel, Tellheim zu bestrafen, im Auge. Sie geht also tatsächlich jetzt über ihr Hauptziel hinweg, d. h. wir haben eine dramatische Handlung, die über eine Katastrophe zu einer dahinterliegenden Katastrophe hinweg eilt. Besonders auffällig wird das 249, 20 (55, 135). Da will Tellheim Minna den Ring wiedergeben, d. h. sich wieder mit ihr verloben. Hätte diese nur das Hauptziel im Auge, so würde sie nicht zögern, auf Tellheims Bitte einzugehen. Statt dessen setzt sie die „Marter" erst recht fort.

Mit dem Auftreten des Feldjägers im 6. Auftritt 251, 20 (56, 201) tritt — von außen — ein neuer Faden in die Szene. Wenn auch der Feldjäger 252, 5 (57, 218) wieder abgeht, so bleibt doch der Brief an Tellheim hier. So verknüpft sich dieser neue Brief-Faden mit dem laufenden Faden und setzt sich durch den 7. Auftritt in den neunten bis in seine letzte Zeile fort; vgl. 257, 22 (61, 402).

Inzwischen hat der 8. Auftritt einen wichtigen Punkt gebracht, der von dem zweiten erregenden Moment,[2]) dem Spiel mit dem Ringe, abhängt.

Als Werner am Ende des 1. Auftritts 246, 24 (53, 49) abgeht, begibt er sich zu Just und bringt ihm Geld, um den versetzten Ring wieder einzulösen; vgl. 245, 26 (52, 23). Wir müssen weiter ergänzen, daß Just zum Wirt geht, und daß der Wirt den Ring von Franziska holen will. Damit tritt dieser Faden im 8. Auftritt auf die Bühne. Hier erhält der Wirt nun von Minna den Auftrag, zu sagen, daß sie den Ring eingelöst hat: 252, 26 (57, 234). Der Wirt begibt sich am Ende des Auftritts wieder zu

---

[1]) Vgl. oben S. 57 und 58.

[2]) Vgl. oben S. 62.

Just und dieser betritt im 10. Auftritt 257, 25 (61, 403) die Bühne. Dadurch werden der 10., 11. und 12. Auftritt Teile dieses Fadens.

Betrachten wir die Bedeutung dieses Ringfadens für die Minna-Handlung, so sehen wir zunächst, daß Minna im 10. Auftritt ihr Ziel, Tellheim zu „martern", freilich erreicht, aber das Drama damit auf einen toten Punkt führt, von dem aus es sich allein nicht weiter entwickeln kann. Am Ende des 9. Auftritts steht die Sache so, daß Tellheim nicht von ihr lassen will und sie nicht von ihrer Weigerung. Minna hat diese Situation vorausgesehen und darum das Spiel mit dem Ring eingeflochten, das deutlich ihrem zweiten Ziele dient. Von Anfang an war es darauf angelegt, Tellheim darüber aufzuklären, daß ihre Weigerung nicht ernst gemeint gewesen wäre, daß sie ihm gar nicht den richtigen Ring zurückgegeben hätte, der ihn zur Treue verpflichtete, sondern den andern. Diesem Ziel dient auch der 8. Auftritt. Minna erreicht dieses Ring-Ziel auch, aber erst im 12. Auftritt 260, 31 (63, 505). Vorher aber verselbständigt sich mit einem Male die Ringintrige Minnas zu einer neuen dritten Minnahandlung. Im 10. Auftritt tritt nämlich eine ganz andere Wirkung ein, als Minna berechnet hat. Wenn dabei 258, 10 (61, 422) Tellheim heftig wird und Minna schließlich untreu nennt, so ist Minna von dem Ziel ihrer Ring-Handlung am weitesten entfernt. Dieser Punkt bedeutet daher den Beginn der Höhe.

Auf dieser Höhe hält sich nun diese dritte Minna-Handlung bis in die Mitte des 12. Auftritts. Erst 260, 27 (63, 501) gelingt es Minna, Tellheim über den Ring aufzuklären. Darum ist die folgende Zeile 31 (505) die Katastrophe dieser Ring-Handlung, weil Tellheim hier erst das Spiel mit dem Ringe durchschaut, also Minna hier erst dieses Ziel erreicht.

Die Katastrophe der ganzen Minna-Handlung folgt gleich darauf 261, 1 (63, 509), als Tellheim Minna die Hand küßt, denn hier wird das Hauptziel Minnas, die Wiedervereinigung mit Tellheim endlich erreicht.

Um die Ring-Handlung und die Anfangshandlung zu diesem Ausgang zu führen, tritt im 12. Auftritt mit der Ankunft des Grafen Bruchsall noch ein neuer Faden in das Geflecht der Handlung ein.

Am Ende des 11. Auftritts ist Tellheim so zornig, daß er auf Minnas Beteuerungen nicht mehr hört. Erst durch die Ankunft

Bruchsalls, von dem er glauben muß, daß er seine entflohene Nichte mit Gewalt zurückholen wolle, stellt sich Tellheim wieder auf Minnas Seite und wird dadurch empfänglich für Minnas Aufklärung.

Als die erst erfolgt ist, steht natürlich weder von Minnas noch seiner Seite der Vereinigung ein Hindernis im Wege.

Das Ende des 12. und fast der ganze 13. Auftritt sind daher bloßes Beiwerk. Den 14. und 15. besprechen wir bei der Werner- und Franziska-Handlung.

§ 12. Kritik der Minna-Handlung.

A. Sie ist als Zielhandlung angelegt. Ihr Ziel ist die Wiedervereinigung der Liebenden.

Das erregende Moment dieser Handlung liegt da, wo dies Ziel lebhaft sichtbar wird und energisch erstrebt zu werden beginnt, 196, 22 (17, 245).

Die Höhe liegt 242, 11 (50, 522) ff., weil hier Minna am weitesten von der Erreichung entfernt ist. Der Begriff der Höhe des Lustspiels ist also gerade umgekehrt wie der der Tragödie, wo in der Höhe die später verlierende Partei ihrem Ziel am nächsten kommt.

Von da ab gibt es keine sichere Führung dieser Handlung mehr. Es beginnt eigentlich ein neues Drama.

B. Fehler des Dramas.

1. Es hat zwei Ziele, die nebeneinander liegen, deren Katastrophen sich nicht decken. Darum hat das Drama keine Einheitlichkeit.

2. Das Ziel wird durch die Ring-Intrige zu kompliziert. Das ist für die Wirkung um so schlimmer, weil das Stück da schon dem Ende zustrebt.

3. Durch die Ring-Intrige wechselt auch die dramatische Aktion. Der bis dahin passive Tellheim wird aktiv, während Minna passiv wird. Dadurch entsteht der Eindruck, als ob am Ende des Stückes etwas Neues begönne. Die dramatische Aktion wechselt darauf wieder zurück auf Minna, was von neuem störend wirkt.

4. Der 3. Akt schleppt, da er zum größten Teil aus Beiwerk und Nebenhandlung besteht.

5. Im 4. Akt wird durch die breit angelegte Riccaut-Episode der Gang aufgehalten und geht durch die Fehler der Handlung (1, 2, 3) die Übersichtlichkeit verloren.

6. Die Handlung kommt nicht von sich aus und von innen heraus zu einem Ende, sondern wird von außen durch die Ankunft des Grafen von Bruchsall weiter und zum Abschluß getrieben.

Es ist daher kein Wunder, daß von jeher die letzten Akte des Dramas Anlaß zum Tadel gegeben haben.

§ 13. Die Werner-Handlung.

„Minna" unterscheidet sich auch dadurch von „Emilia", daß sie mehr als eine „Handlung" enthält. Das findet man oft bei Shakespeare, von dem Lessing hier offenbar gelernt hat. Man vergleiche ernste und burleske Handlung in „Romeo und Julia".

Die Parteien der ersten „Handlung" waren Tellheim und Minna, die der zweiten sind Tellheim und Werner.

Ich habe schon gezeigt, daß der 12. Auftritt des 1. Aktes einen neuen Faden enthält, dessen Inhalt Werners Absicht ist, dem Major Geld zu bringen. Weil diese Absicht zuerst 186, 14 (10, 406) sichtbar wird, bezeichne ich diese Stelle als erregendes Moment.

Wenn es auch im Laufe dieses Auftritts den Anschein gewinnt, als ob Werner seinen Plan aufgäbe (vgl. 188, 33 [12, 484] ff.), so ist das doch ein Irrtum. Es dauert freilich recht lange, bis der Plan weiterrückt: den ganzen 2. und den halben 3. Akt ruht er, doch ohne den Zusammenhang zu verlieren. Denn nachdem Werner und Just am Ende des 1. Aktes abgegangen sind, um sich über den Streit mit dem Wirt auszusprechen, tritt Werner 212, 3 (28, 184) wieder auf die Bühne, um den Major zu suchen (vgl. 215, 32 [31, 310]). Dadurch stößt er freilich mit dem Wirt zusammen und macht Franziskas Bekanntschaft; deshalb gehören Auftritt 4 und 5 nicht zu der Werner-Handlung, sondern enthalten Beiwerk und den Anfang der Franziska-Handlung, die ich später bespreche. Aber daß Werner auftritt, daß er den Major sucht, um ihm Geld anzubieten, das erhält den inneren Zusammenhang zwischen dem 1. und dem 3. Akt.

Erst im 6. Auftritt des 3. Aktes rückt Werners Plan vorwärts. 216, 2 (31, 312) bezeichnet den ersten Zwischenpunkt. Hier fällt Werner „ein Schneller" ein, um den Major zur Annahme des Geldes zu veranlassen. Dieser Punkt hat für die Werner-Handlung dieselbe Bedeutung wie in der „Emilia" der Punkt, wo dem Marinelli der Plan einfällt, Emilias Hochzeit zu verhindern.

Im 7. Auftritt versucht Werner, seinen Plan auszuführen und scheitert damit gründlich, 217, 11 (32, 352) ff. An dieser Stelle durchschaut Tellheim den „Schneller" und lehnt ab: das bezeichnet die Höhe 217, 23—24 (32, 264—265). Nun versucht Werner, durch offene Überredung Tellheim das Geld aufzunötigen; das ist eine Art Umschwung: 218, 2 (32, 278). Aber auch dieser Versuch schlägt gänzlich fehl. Werner erreicht aber schließlich 220, 24 (34, 372), daß Tellheim verspricht, von ihm und nur von ihm zu borgen, wenn es nötig ist. Damit ist Tellheims prinzipieller Widerstand überwunden: Werner hat nicht in der Form aber doch in der Sache sein Ziel erreicht. Darum setze ich hier die Katastrophe an.

Aber der Werner-Faden geht über die Katastrophe weg. Damit beginnt eigentlich etwas neues, worin der Werner-Faden Mittel zum Hauptziel der Minna-Handlung ist. Von jetzt an kann er darum nicht mehr als Nebenhandlung bezeichnet werden.

Man betrachte nur sämtliche Auftritte, die dafür in Betracht kommen können. Zunächst den neunten im 3. Akt. Sein Inhalt steht in gar keiner Beziehung zu einem Handlungsziel und fördert keine Handlung. Er ist daher reines Beiwerk.

Dann der 10. Auftritt. Teils ist er Minna-Handlung, teils Franziska-Handlung, über die ich später spreche. Nur ganz gegen Ende gehören die Zeilen 224, 27—31 (37, 493—497) zu einem Faden, der Werner und Tellheim allein angeht und den Zusammenhang mit dem 4. Akt herstellt. Aber diese Einladung zum Essen bildet kein neues Ziel. Sie bewirkt nur, daß Tellheim hier und Werner Ende des 11. Auftritts abgeht und bleibt ohne jede wichtige Folge für das Drama.

Dieser Faden läuft bis IV, 4 hinter der Bühne. Da hat er sich gespalten. Mit Werners Auftreten mündet 234, 15 (44, 258) der erste Zweig in die Szene und verläßt sie am Ende des 4. Auftritts; mit Tellheims Kommen 236, 8 (45, 310) tritt der zweite Zweig dieses Fadens auf die Bühne. Aber eine eigene Handlung ist dieser Faden nicht: er hat kein eigenes Ziel sondern ist ganz von der Minna-Handlung abhängig. Weil Tellheim Minna einen offiziellen Besuch machen will, darum schickt er Werner voran. Dann kommt er selber.

Das wird auch am Ende des 4. Aktes nicht anders. Wenn Tellheim im 8. Auftritt sagt: „Nun brauch ich dich, ehrlicher Werner", und Werner aufsucht, so geschieht das einzig Minnas wegen, weil er

jetzt glauben muß, sie sei enterbt und er ihre einzige Stütze. Er verfolgt damit das Ziel der Wiedervereinigung mit Minna, nicht etwa ein neues selbständiges. Darum ist nun auch V, 1 ein Teilstück dieser Minna-Handlung und ebenfalls der 11. Auftritt als Folge aus dem ersten und dem zehnten.

So können wir zusammenfassend sagen, daß der Werner-Faden freilich eine echte Handlung mit erregendem Moment, Höhe und Katastrophe ist, aber eine Nebenhandlung. Daher ist das erregende Moment auch nicht dramatisch betont. Nach der Katastrophe aber fehlt dem Faden der Charakter der „Handlung".

§ 14. Die Franziska-Handlung.

Die Annäherung Werners an Franziska wird oft als die zweite oder die Nebenhandlung des Lustspiels bezeichnet. Es fragt sich aber, ob sie den Namen Handlung in unserm Sinne verdient.

Zunächst untersuche ich, ob die Szenen zwischen Werner und Franziska inneren, lückenlosen Zusammenhang haben.

In Akt 3, Szene 4, 212, 3 (28, 184) tritt Werner auf die Bühne, weil er den Wirt sucht, um ihn wegen der Kündigung von Tellheims Zimmer zu schelten. Zufällig trifft er bei ihm Franziska und benutzt die Gelegenheit, den Wirt zu strafen, indem er dies fremde, junge Mädchen vor dem Wirt warnt, vgl. 212, 8 (28, 190) ff. Um ihn zu begütigen, schmeichelt ihm der Wirt und lobt ihn unter anderem auch als Freund des Majors 213, 9 (29, 225) ff. Das könnte bereits Franziskas Interesse für Werner erregen und eine Schauspielerin dürfte wohl schon diese Stelle mit stummem Spiel herausheben, indem sie den Wachtmeister aufmerksam und besonders freundlich musterte, — im Text hat Lessing aber dafür keinen Anhalt gegeben.

Der Wirt verläßt die beiden, damit sie sich im 5. Auftritt allein unterhalten sollen. Dabei erfährt nun Werner, daß Franziska seinen Major kennt und ihm „vom Grunde ihres Herzens gut ist". Das erweckt seine lebhafte Sympathie für sie: 214, 11 (30, 259).

Spätestens von hier an stehen die beiden sich nicht mehr als fremde, gleichgültige Menschen gegenüber, sondern haben einen gemeinsamen Freund in Tellheim und fühlen sich als Verbündete. Dem Wachtmeister kommt daher Franziska „noch einmal so schön" vor. Wir merken uns diese Stelle als P u n k t 1.

Doch liegt kein Zeichen dafür vor, daß Franziska ebenfalls schon etwas wärmer für den Wachtmeister empfinde. Wenn sie ihn am Schlusse des Auftritts zu warten bittet und „gar zu gern mit ihm plaudern möchte" 215, 25 (31, 305), so geschieht das, wenigstens in der Hauptsache, um ihn über die Versetzung des Ringes auszuhorchen; vgl. 215, 18 (31, 298).

Indessen hat auch Werner noch keineswegs ein tiefes Gefühl. Zwar sagt er sich im 6. Auftritt 215, 31 (31, 309), daß sie „kein unebenes Frauenzimmer" sei, aber sein Versprechen, auf sie zu warten, bricht er sofort, weil es ihm wichtiger scheint, daß er den Major aufsuche; vgl. Zeile 215, 31 und 216, 12 (310 und 323).

Daß Franziska im 8. Auftritt wieder aus Minnas Zimmer tritt, schließt sich lückenlos an ihren Abgang 215, 28 (31, 308) an. Tellheims Anwesenheit verzögert dann noch die Fortsetzung der Unterhaltung zwischen Werner und Franziska bis 223, 14 (36, 446) ff. Hier klärt sich seine Erzählung über den Ring in einer Weise auf, die die Treue des Majors in wahrem Lichte zeigt. Insofern gehören diese Zeilen auch zur Minna-Handlung, weil Franziska und Minna ohne diese Aufklärung anders handeln müßten, als sie im folgenden tun. Doch hat Lessing diese ihre Bedeutung nicht dramatisch betont.

Für den Zusammenhang ist diese Stelle dadurch wichtig, daß sie dem Wachtmeister den Wunsch eingibt, Franziska über seine „Schnurre" vollständig aufzuklären. Darum bleibt er Ende des 10. Auftritts nach Tellheims Einladung noch ein paar Minuten zurück. Er benutzt die Gelegenheit, einem falschen Verdacht vorzubeugen, der nach den scherzenden Worten Franziskas 225, 7—9 (37, 504—506) auf ihn fallen könnte, nämlich den, daß er die Moral eines Don Juan habe; 225, 13 (38, 510) ff.

Werners ganzes Wesen und Betragen üben auf Franziska eine Wirkung aus, die sich hier zum ersten Mal deutlich zeigt: „Ich glaube, der Mann gefällt mir!" 225, 17 (38, 514—515). Ich nenne diese Zeilen den zweiten Punkt dieses Fadens, weil hier deutlich wird, daß auch in Franziska eine Neigung entsteht.

Diese Neigung zeigt sich auch in IV, 4 und 5 offenkundig und stärker als je bisher: sie nennt ihn den „lieben" Wachtmeister 234, 19 (44, 259), sie möchte im Zimmer mit ihm plaudern (Zeile 235, 6 und 7 [279—280]), sie möchte ihm in den Vorsaal folgen und da mit ihm plaudern (Zeile 235, 26 [45, 298]), kurz, die Neigung ist da

und beherrscht sie. Insofern ist hier also ein Fortschritt der Entwicklung zu sehen. Punkt 3.

Franziskas Neigung treibt sie auch in V, 11 sich Werner zu nähern, als er von Tellheim gekränkt ist 259, 20 (62, 463). Werner, der eben vorher „ärgerlich" und „zornig" war, Zeile 8, 15 (451, 458), antwortet ihr nur noch „mürrisch" 22 (465): „Geh sie!" Es scheint hier eine leichte Entfremdung übrig zu bleiben. Punkt 4.

Im vorletzten Auftritt söhnt sich Tellheim mit Werner wieder aus; dabei zeigen sich von neuem Werners gute Seiten. Das gibt den Anstoß, daß Franziska Werners mürrische Abweisung vergißt und sich ihm von neuem nähert. Punkt 5. S. 263, 15—17 (65, 581—583).

Das führt dann zu Punkt 6, der Verlobung, 264, 3 und 4 (601—602).

Es ist klar, daß diese Szenen nicht nur technisch nach Art eines Fadens zusammenhängen, sondern auch innerlich durch die Entstehung und folgetreue Entwicklung eines Gefühls.

Aber es fehlt doch offenbar ein Handlungsziel! Weder Werner noch Franziska haben von Anfang an die Absicht, auf eine Verlobung hinzusteuern. Sie lernen sich kennen, lernen sich schätzen und gewinnen sich lieb, und schließlich, sehr schnell und plötzlich, entsteht in ihnen beiden und Franziska besonders der Wunsch, aus dieser Bekanntschaft eine Ehe zu machen, unter dem Druck der Umstände, die jetzt leicht eine Trennung herbeiführen können. Eine Handlung im Sinne einer Zielhandlung liegt hier also sicher nicht vor.

Gleichwohl wirken diese Szenen stark von der Bühne und erregen starke Teilnahme für das Liebespaar. Wir haben hier offenbar einen von den Fällen, wo die bloße folgerechte und innerlich zusammenhängende seelische Entwicklung eine Handlung im technischen Sinne bildet (Entwicklungshandlung).

Punkt 1, 214, 11 (30, 259), bildet das erregende Moment dieser Handlung, weil hier in Werner die Neigung entsteht, die den inneren Zusammenhang bis zum Schluß ausmacht; Punkt 1 ist der Anfang dieser Handlung. Punkt 2, 225, 17 (38, 514—515), bringt einen Fortschritt, weil hier auch Franziska anfängt, an Werner Gefallen zu finden. Punkt 3 zeigt ihre Neigung gewachsen 234,19 (44, 259). Punkt 4 ist eine Art Höhe: das Liebespaar scheint entfremdet. Ganz plötzlich entsteht diese Verstimmung, nicht

von innen heraus, von Franziska oder Werner ausgehend, sondern von außen, durch Tellheims Betragen gegen Werner. Daher verdient diese Stelle nicht den Namen einer richtigen Höhe; ich nenne sie nur eine Art Höhe, um dadurch zu kennzeichnen, daß die Entwicklung des Gefühls nicht in einer graden Linie auf die Verlobung zuläuft, sondern an dieser Stelle eine kleine Ausweichung macht.

Punkt 5 bringt eine Art Umschwung; die Entfremdung wird dadurch beseitigt, daß sich Franziska Werner zum zweiten Male nähert 263, 15 (65, 581). Das führt zu Punkt 6, der Katastrophe, dem Abschluß der Handlung: der Verlobung 264, 3 und 4 (601—602).

Ich will nicht unterlassen, an dieser Stelle noch einmal darauf hinzuweisen, daß andere Dichter gerade die Haupthandlung ihres Dramas nach diesem Typus gestaltet haben. Es scheint daß Racine, und ebenso Goethe im Tasso, die zusammenhängende, im Steigen und Sinken folgetreue Entwicklung einer Leidenschaft, eines Gefühls zum dramatischen Nerv, zur „Handlung" genommen haben.[1])

§ 15. Die Riccaut-Szenen.

Wenn wir aus dem Drama die Fäden der Minna-Handlung, der Werner-Handlung und der Annäherung Werners an Franziska herauslösen, so bleibt das Beiwerk übrig.

Darunter befinden sich auch die Riccaut-Szenen, der 2. und 3. Auftritt des 4. Aktes. Sie sind also eine richtige Episode, die ohne Störung bei der Aufführung fortfallen könnte.

Fälschlich werden auch die Orsina-Szenen der „Emilia" als Episode betrachtet. Wir haben aber gesehen, daß sie wenigstens teilweise zum Geflecht der Haupthandlung gehörten. In der vorliegenden Form der „Emilia" ist Orsina nötig, um den noch unbefangenen Odoardo über den wahren Urheber des Mordes und über die Gefahr für Emilia aufzuklären.

Die Riccaut-Szenen aber sind für eine „Handlung" unnötig, wenn es auch auf den ersten Blick anders aussieht. Riccaut will Tellheim eine gute Nachricht bringen, Minna will sie vermitteln und richtet sie auch wirklich im 6. Auftritt 241, 16 (49, 493) ff. aus. An dieser Stelle wirkt also die Riccaut-Szene weiter, allein nur bis 242, 6 (50, 517). Spätestens da hört ihre Einwirkung

[1]) Vgl. zu dieser Technik G. Grempler, Goethes Clavigo, Bausteine V. (1911), S. 47—70, wo man die Tief- und Höhepunkte beachte.

auf. Eine wirkliche Veränderung in Tellheims Anschauungen hat sie nicht hervorgerufen.

Läßt man die Riccaut-Szenen weg, so kann und muß man auch dieses Stückchen streichen und kann es ohne Schaden.

Man vergleiche damit den 6. und 9. Auftritt des 5. Aktes. Dort mündet dieselbe Nachricht, die Riccaut schon brachte, durch den Brief des Feldjägers ein. Aber welch andere Wirkung übt sie im 9. Auftritt auf Tellheim aus! Diese beiden Auftritte sind für das Drama unentbehrlich.

Übrigens haben die Riccaut-Szenen keinen dramatischen Bau. Ihre dramatische Wirkung beruht darauf, daß sie Schritt für Schritt einen Charakter enthüllt.

§ 16. Zusammenfassung der Ergebnisse.

1. Drei Handlungen sind in der „Minna" verflochten, von denen die erste, die Minna-Tellheim-Handlung, herrscht und die beiden andern nicht zu voller, selbständiger Wirksamkeit kommen läßt.

Eine davon, die Franziska-Werner-Handlung, ist keine Zielhandlung, sondern eine Entwicklungshandlung (Entwicklung eines Gefühls).

2. Die herrschende Minna-Handlung hat zwei Ziele, welche wechseln. Das zweite Ziel wird durch das Spiel mit dem Ringe sogar verdoppelt. Infolgedessen sind zwei (bezw. drei) erregende Momente vorhanden und verwirren den Zuschauer.

Zuletzt, dicht vor der Katastrophe, verschiebt sich die Haupthandlung so, daß nicht Minna ihre Ziele, sondern Tellheim ein neu entstehendes verfolgt. Eine Art Tellheim-Drama löst das Minna-Drama auf einige Zeit ab.

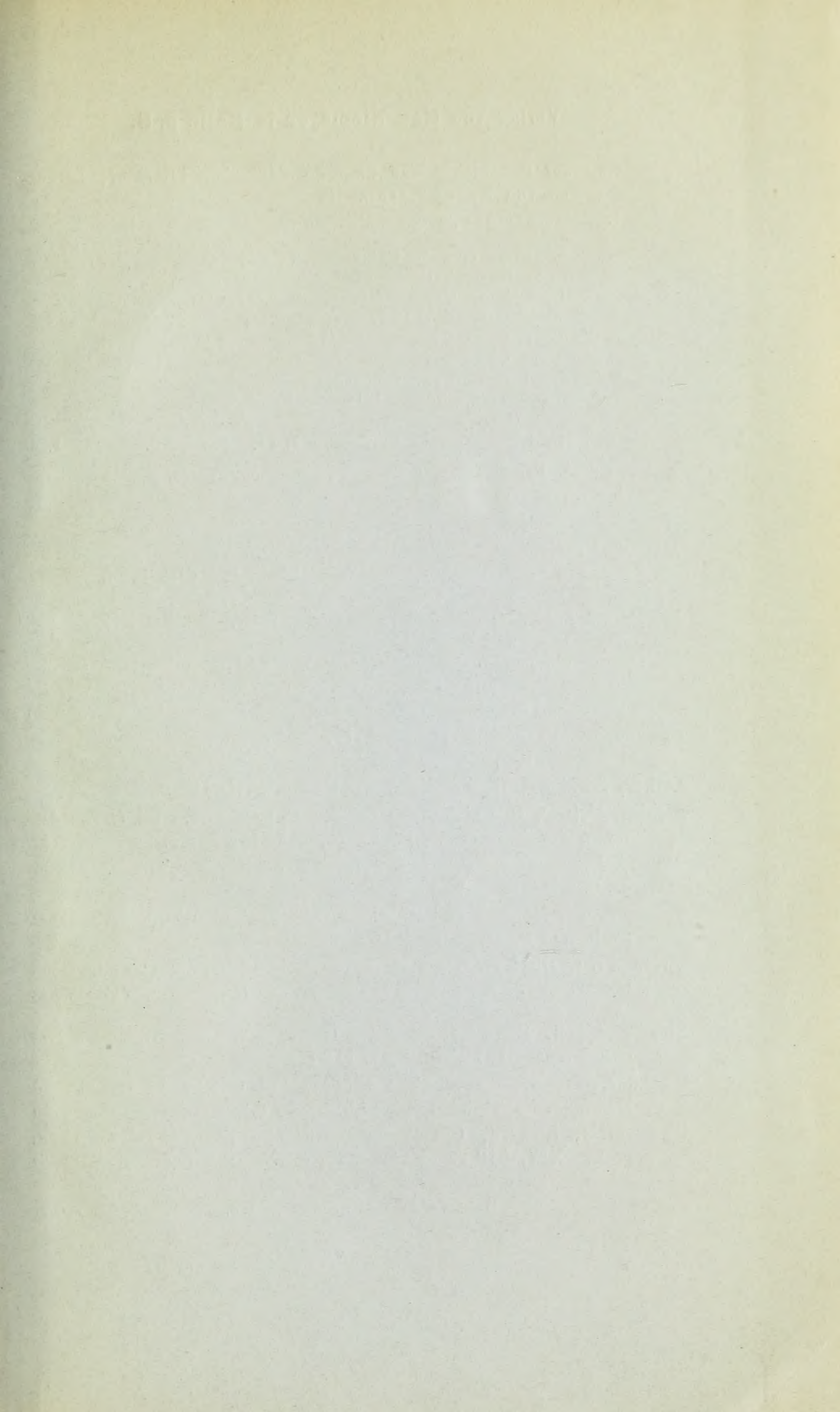
3. Diese Zielwechsel treten im 4. Akt einer nach dem andern ein. Obendrein beginnt dieser Akt mit einer Episode.

Kein Wunder, daß grade im wichtigen 4. Akt das Drama aus den Fugen zu gehen scheint und das Interesse lahmt.

Inhaltsübersicht.







Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, herausgegeben von Franz Saran. 8.

1. Zimmermann, Ernst, Goethes Egmont. 1909. XI, 161 S. geh. ℳ 3,—; gebd. ℳ 3,6
2. Michael, Wilhelm, Ueberlieferung und Reihenfolge der Gedichte Höltys. 1909. VIII, 168 S. geh. ℳ 3,—; gebd. ℳ 3,6
3. Döll, Alfred, Goethes Mitschuldigen. Mit Anhang: Abdruck der ältesten Handschrift. 1909. XV, 274 S. geh. ℳ 5,—; gebd. ℳ 6,—
4. Becker, Carl, Abraham Gotthelf Kaestners literarische Epigramme auf seine Freunde. *Unter der Presse.*
5. Grempler, Georg, Goethes Clavigo. Erläuterung und literarhistorische Würdigung. 1911. XVI, 205 S. geh. ℳ 4,—; gebd. ℳ 5,—

Borinski, Karl, Ursprung der Sprache. 1911. 8. 42 S. ℳ 1,2

Elster, Ernst, Prinzipien der Literaturwissenschaft. II. Band: Stilistik. 1911. 8. VII, 311 S. ℳ 8,—

Bd. I vergriffen. Neue Auflage in Vorbereitung.

Jahn, Kurt, Goethes Dichtung und Wahrheit. Vorgeschichte — Entstehung — Kritik — Analyse. 1908. 8. VII, 382 S. geh. ℳ 7,—; gebd. ℳ 8,—

Langguth, Adolf, Goethe als Pädagog. 1887. kl. 8. XII, 205 S. ℳ 4,—

— Goethe als pädagogischer Schriftsteller und seine Stellung zu den Erziehungs- und Unterrichtsfragen der Gegenwart. 1888. kl. 8. 39 S. ℳ 0,8

— Goethes Pädagogik historisch-kritisch dargestellt. 1886. kl. 8. VIII, 330 S. ℳ 6,—

Luther, Bernhard, Ibsens Beruf. 1910. 8. III, 122 S. ℳ 2,8

Richter, Helene, Geschichte der englischen Romantik. Bd. I: Die Anfänge der Romantik. 1911. 8. XXXIV, 382 S. ℳ 8,—

Rouge, J., Erläuterungen zu Friedrich Schlegels Lucinde. 1905. gr. 8. 136 S. ℳ 4,—

Saran, Franz, Melodik und Rhythmik der 'Zueignung' Goethes. 1903. gr. 8. 71 S. (S.-A.) ℳ 2,—

Strich, Fritz, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2 Bände. 1910. gr. 8. IX, 483 u. VII, 490 S. ℳ 20,—

Strobl, Joseph, Die Entstehung der Gedichte von der Nibelunge Not und Klage. 1911. 8. XI, 115 S. ℳ 4,—

Wagener, Bruno, Shakespeares Einfluss auf Goethe in Leben und Dichtung. I. Teil. 1890. kl. 8. 54 S. ℳ 1,2

Weissenfels, Richard, Goethe im Sturm und Drang. Bd. I. 1894. gr. 8. XIV, 519 S. geh. ℳ 10,—; gebd. ℳ 11,5

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

